

**T.C
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI**

**SÜRREALİST DÜŞÜNCENİN MODERNİZM BAĞLAMINDA HEYKEL
SANATINA YANSIMASI**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan:
20046054 Nur Fulya ASYALI**

**Danışman:
Yrd.Doç.Ayla AKSUNGUR**

İSTANBUL - 2008

Nur Fulya ASYALI tarafından hazırlanan **Sürrealist Düşüncenin Modernizm Bağlamında Heykel Sanatına Yansıması** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 12 / 06 / 2008

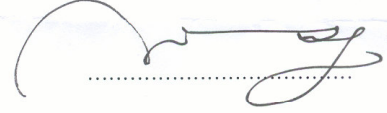
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

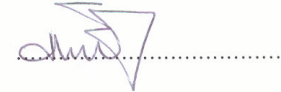
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Ayla AKSUNGUR
(Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Vedat SOMAY



Jüri Üyesi : Prof.Nilüfer ERGİN
(M.Ü.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VII
RESİMLER LİSTESİ	IX
GİRİŞ.....	XII
1. BÖLÜM	
SÜRREALİST DÜŞÜNCE YAPISINI HAZIRLAYAN KOŞULLAR	
1.1 Modernizme Geçiş Sürecinde Geleneğin Kırılma Noktası Olarak Romantizm ve Sembolizm.....	15
1.2 XX.Yüzyılda Sürrealizm Akımı Öncesinde Modern Arayışlar.....	31
2.BÖLÜM	
SÜRREALİZM	
2.1 Sürrealizm Akımının Teorik Altyapısı.....	39
2.1.1 Gündelik Olağanüstü Kavramı.....	42
2.2 Sürrealist Düşüncenin Farklı Sanat Disiplinlerinde Yansıması.....	53
2.3 Şiirin Somutlaşması Olarak Sürrealist Objeler.....	65
3. BÖLÜM	
1960 SONRASI HEYKEL SANATINDA SÜRREALİST DÜŞÜNCENİN ETKİSİ.....	
	77
4.SONUÇ.....	91
5.ÇALIŞMALARIM	97
6.KAYNAKÇA	99
7.ÖZGEÇMİŞ	102

ÖNSÖZ

Bu yekpâre akış, durgun, derinden...
Her aynada yalnız kendi görünen
Bu yüz ve şifasız hüznü eşyanın
Kendi cevherinde mahpus bir ânın
Dağıttığı dünya hep yaprak yaprak,
Dalgın, unutulmuş sesleri uzak
Bir uykudan bana tekrar dönenler,
İçimde, dışımda hep aynı çember!
Bin elmas parıltı oyun ve halka
Küçük ve hiç değişmez dalgalarla
Bende bana meçhul akşamlar yoklar!
Gülen ve gömülen gölge ufuklar
Acayip davetlerin rüzgârında
Her lâhza yine kendi sularında!...

Ahmet Hamdi Tanpınar

SÜRREALİST DÜŞÜNCENİN MODERNİZM BAĞLAMINDA HEYKEL SANATINA YANSIMASI

FULYA ASYALI

ÖZET

Modernizm olarak adlandırılan dönemin en önemli devrimlerinden biri kuşkusuz insanın din ahlakının dogmalarından sıyrılarak kendisini deşifre edilecek bir metin gibi görüp tüm yanlarıyla incelemesine, kabullenmesine ve iç dünyasının karmaşık yapısına, düşülemine ve bilinçaltının verilerine daha analitik yaklaşmasına imkan veren koşulları yaratmış olmasıdır. XIX.yüzyılın insanın yaşam düzenini kökten değişime uğratan olguları sonucunda oluşan bunalıma sanatta Romantizm ile başlayan başkaldırı, günlük hayatın mekanik bir işleyiş kazanan yüzeysel hali ve gündelik sorumluluklar altında ezilip ruhsuzlaşan insanın durumuna karşı öznelliği,iç dünyanın sınırsız zenginliğini,düş ve melankoliyi yüceltmıştır. İnsanı esir eden sistemin dışına çıkmak isteği, zihnin; maddi gerçekliğin ötesine geçmek arzusunu körüklemiş ve gerçekten kaçış isteği ilk olarak şairleri düş ve sanrı dolu iç dünyalarında doğaüstü imgeler üretmeye itmştir. Gerçek ile düşün içiçe geçtiği, insan ruhunun karanlık yanlarını da sergileyen geniş kapsamlı bir bilinç anlayışı, sanat alanında; fantastik mekanlar, sürreel varlıklar ve olaylar üreten özgür bir imgelemin dışavurumu olarak, XX.yüzyılın başlarına dek daha derinden ve deneysel ilerlerken ve sürreel bir dünyanın haberciliğini yapan öncü sanatçılar sanat çevresi içinde ‘lanetlenmiş ozanlar’ olarak anılırken, XX.yüzyıl başlarındaki durum ve gelişen sosyal bilimler, bilincin tüm katmanlarıyla irdelenmesini ve yansıtılmasını savunarak ortaya çıkan Sürrealizm akımı çerçevesinde en çok önem verilen unsur olmuştur.

Sürrealist düşünce, XX.yüzyılın psikoloji ve sosyoloji alanındaki keşiflerini de kullanarak, gerçek kavramının sınırlarını genişleten, XIX.yüzyıl duyarlılığının temkinli bir şekilde sanatın alanına soktuğu gündelik hayatın ve sıradan nesnelere şiirselliği, çirkinin güzelliği,iç dünyanın dış dünyayı şekillendirmesi ve metafor gibi kavramların yapıtlar bağlamında doruk noktasına ulaştığı bir yapıdadır. Sürrealizm tüm sanatsal disiplinlerde, dünyayı ve nesnelere insanlaştıran, nesnelere psikolojik işlevler yükleyen ve sıradan şeylerde şiirsellik bulan bir akımdır.

Kapitalist sistemin getirdiği değer değişimleri, herşeyi kısa zamanda eskiye, gözden düşmüş şeylere çevirmekte ve giderek içine kapanan insan çareyi çevresini kendileştirmeye çalışmakta, etrafını nesnelere doldurmakta, kişisel tarihine özgü yığınlar oluşturmakta bulmuştur. Modernizmin nesne fetişinden Sürrealistler kendi başkaldırılarını yaratmışlardır : insanın şeyleşmesi - şeylerin insanın arzularını yansıtarak insanlaşması döngüsü ve gözden düşüp bir kenara atılan şeyler ile değersizleşen insan hayatı arasında yakaladıkları lirik bağlantı, onları nesnelere ve eşyalara şiirsellekle yaklaşılmaya itmiş ve akımın XX.yüzyıl sanatına en büyük katkısı olan ‘Sürrealist Objeler’ doğmuştur.

Psikolojik metaforuna göre dönüştürülen, deforme edilen, pratik işlevinden ayrılarak sembolik işlevini taşıyan obje, modern heykel sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır.Bağlamından kopartılarak kavramsallaşan ve iç dünyanın dış dünyaya yansımaya araçlık eden şiirsel objeyi yaratan Sürrealist düşünce,1960 sonrası sanatında da birey ve toplum psikolojisi ile ilgilenen bazı sanatçıların yapıtlarının temelini oluşturur.

ANAHTAR KELİMELER: Modernizm, İç dönüş, Şiirsel, Sürrealist , Nesne

THE REFLECTION OF THE SURREALIST THOUGHT ON THE ART OF SCULPTURE IN THE CONTEXT OF MODERNISM

FULYA ASYALI

ABSTRACT

One of the most important outcomes of the period called modernism is that it has created appropriate conditions which enable people to get free of the religious dogmas, to see themselves as a text to be decoded, to examine and to accept themselves, and to approach their complex inner world, imaginary space and subconscious more analytically. The rebellious tendency started in art with Romanticism as a reaction against the depression which came out of the 19th century's phenomena radically changed human's life order. This tendency belittled humans' soullessness and superficiality resulting from the mechanical daily life and responsibilities, and it glorified subjectivity, limitless richness of imagination and melancholy. The willingness to get out of the system capturing humans triggered humans' minds to go beyond the reality and encouraged the poets to create supernatural images in their inner world which is full of imagination and delusion. A comprehensive conscious conception merging the reality and imagination together and displaying dark side of the human soul had progressed in a very deep and experimental manner until the beginning of the 20th century as the expression of a free imagination producing fantastic spaces and surreal existences and instances in art. Pioneer artists of the surreal world were called 'cursed poets' at those times. By the beginning of the 20th century, the existing conjuncture and developing social sciences supported the idea of examining and reflecting all segments of conscious. Then, this idea became the most important constituent in the Surrealist movement.

Surrealism uses the 20th century's discoveries in the fields of psychology and sociology, and extends the borders of reality. Within the framework of surrealist movement, some concepts have been peaked in art, including poetry of the daily life and ordinary objects both of which put into the artistic area by the 19th century's sensitivity, beauty of the ugliness, power of the inner world over external, and metaphor. Surrealism is a movement which humanizes the world and all objects, ascribes psychological meanings to objects and finds poetry in ordinary things in all artistic disciplines. Value changes, which are natural results of the capitalist system, make everything old and démodé in a very short time. In this context, all humans who are becoming more and more introverted try to make their environment a part of their 'self', fill objects around them and create object masses peculiar to their personal histories. Surrealists created their rebel from the object fetishism of modernism. Namely, the cycle between the thing-zation of human and the humanization of objects by mirroring human desires the lyric connection surrealists found between the démodé objects and the depreciating human life pushed surrealists to approach objects and goods with poetry. Thus, their most important contribution to the 20th art, which is 'Surrealist Object', stemmed.

The object which is transformed, deformed and bestowed a symbolic function by getting free of its practical function has enabled modern sculpture art to acquire a new dimension. Surrealist thinking, which created the poetic object having been conceptualized by being departed from its context and seen as a reflector from the inner world onto external, constitutes the basis of works of some artists who are interested in both personal and social psychology after the 1960s.

KEYWORDS : Modernism , Introversion , Poetic, Surrealist, Object

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1.1 : William Turner, Fırtınada Gemi, 1842,Tate Gallery , Londra
Kaynak : Sanatın Öyküsü, E.H.Gombrich, 394

Resim 1.1.2 : Salvador Dali, Fragmented Body, Maldoror'un Şarkıları için
illüstrasyon, 1934, Kaynak : <http://www.galerie-furstenberg.fr>

Resim 1.1.3 : Van Gogh, Ayakkabılı Natürmort, 1886, 37.5 x 45.5 cm,
tuval üzerine yağlı boya, Van Gogh Museum, Amsterdam
Kaynak: <http://www.artchive.com>

Resim 1.2.1 : Marcel Duchamp, Pisuar, 1916, Ready made, 23.5 x 18 cm x 60cm
Özel Koleksiyon Kaynak : <http://www.abcgallery.com>

Resim 2.2.1 : Salvador Dali, Antropomorfik Kabin, 1936,Tuval üzerine yağlıboya,
15.4 x 44.2 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya
Kaynak : <http://www.abcgallery.com>

Resim 2.2.2 : René Magritte,Yatak Odasında Felsefe, 1947
Kaynak, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, René Passeron, 193

Resim 2.2.3 : René Magritte, Manet'nin Balkonu II, 1950, Tuval üzerine yağlıboya,
84 cm x 65 cm, Musée des Beaux Arts de Gand.

Resim 2.2.4 : René Magritte, Aydınlığın İmparatorluğu, 1954,
Tuval üzerine yağlıboya, Kaynak : Magritte, Marcel Paquet, 6

Resim 2.2.5 : René Magritte , Kırmızı Model , 1935,
Tuval üzerine yağlıboya, Kaynak : Magritte, Marcel Paquet, 5

Resim 2.2.6 Eugéne Atget, Sein Kıyısında Bir Köşe, 1924,

Kaynak : <http://www.masters-of-fine-art-photography.com>

Resim 2.2.7 : Maurice Tabard, Ağaç, 1949 , 29.6 x 21.5 cm

Kaynak : Paris i els Surrealistes, Centre de Cultura Contemporania de Barcelone,207

Resim 2.2.8 : Dora Maar , İsimsiz , 1934, Fotomontaj, 40 x 28.9 cm

Kaynak : Paris i els Surrealistes, Centre de Cultura Contemporania de Barcelone,282

Resim 2.3.1. Joseph Cornell, Suzy'nin Güneşi, 1954, Karışık malzeme,

27.3 cm x 10.2 cm , Marlborough Gallery, New York

Kaynak : <http://www.ncartmuseum.org>

Resim 2.3.2 : Man Ray, Emak Bakia , 1927, Ready made ve at saçı,

74.2 x 14.5 x 27.1 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Kaynak : <http://www.moma.org>

Resim 2.3.3 : Hans Bellmer , Bebek ,1936, Kaynak : <http://www.johncoulthart.com>

Resim 2.3.4 : Meret Oppenheim, Obje, 1936, Ready made (kürkle kaplı

fincan,tabağı ve kaşığı), Modern Sanat Müzesi, New York, Kaynak : Sculpture ,

Taschen , 1013

Resim 2.3.5 : Alberto Giacometti, Kaşık Kadın, 1926, Bronz, 144.8 x 51.4 x 21 cm

The Museum of Modern Art, New York. Kaynak : <http://www.moma.org>

Resim 2.3.6 : Mimi Parent, Maskülen-Feminen 1959, Asemblaj,47.5 x 38 x 12.5 cm

Kaynak : Paris i els Surrealistes, Centre de Cultura Contemporania de Barcelone,171

Resim 2.3.7 : Mimi Parent, Metres, 1996, Asemblaj, 47.5 x 24 x 5.5 cm

Kaynak : Paris i els Surrealistes, Centre de Cultura Contemporania de Barcelone,177

Resim 2.3.8 : René Magritte, Madame Récamier, 1967, Bronz,
85.4 x 192.4 x 70.5 cm, Virginia Museum of Fine Arts
Kaynak : <http://www.vmfa.museum>

Resim 3.1 : Claes Oldenburg, Mandal, 1976, Paslanmaz çelik, 13 m ,Center Square,
Philadelphia Kaynak : <http://www.marin.cc.ca.us>

Resim 3.2 : Arman, Consigné de Vie, 1985, Bronz , 5 m , Paris
Kaynak : <http://www.arman-studio.com>

Resim 3.3 : Arman, Haberci, 1989 , Bronz , 3 x 1.2 x 1.03 m,
Kaynak : <http://www.arman-studio.com>

Resim 3.4 : Louise Bourgeois, Bıçak Kadın, 2002, kumaş, metal ve ahşap,
22.8 x 69.8 x 15.2 cm, Courtesy Cheim & Read, New York, Galerie Hauser
Kaynak : <http://www.recirca.com>

Resim 3.5 : Robert Gober, İsimli, 1990, Mum ve saç, 60 x 39 x 30 cm,
Lisa Spiegel Wilks Koleksiyonu Kaynak : Sculpture, Taschen, 1137

Resim 3.6 : Sarah Lucas, Au Naturel, 1994, Ready made,
Kaynak : <http://www.tate.org.uk>

Resim 3.7 : Anur Hadziomerspahic , Made in Bosnia , 49. Venedik Bienali için özel
proje, 2001

Resim 4.1 : Fulya Asyalı, Komidin, 2006, Ahşap, 80 x 40 x 20 cm

Resim 4.2 : Fulya Asyalı, Merdiven, 2007, Ahşap, 160 x 40 x 20 cm

Resim 4.3 : Fulya Asyalı, Kapı, 2008, Ahşap, 175 x 60 x 35 cm

Resim 4.4 : Fulya Asyalı, Sandalye, 2007, Ahşap, 94 x 40 x 42 cm

GİRİŞ

İnsanın çevresini kuşatan nesnelere ilişkisi, içe dönüş sürecinde varoluşunu anlamlandırma çabasına paralel olarak gelişir. Modern çağın insanı dört duvar içine hapseden yönü; düş kurarak kısıtlı yaşamının dışına çıkmak, tarihsel çağlar içinde gezinmek, yitirilmiş idealler için yas tutmak gibi ruhun manevi ihtiyaçlarını odasında, iç mekanda tatmin etmeye zorlar onu. İç mekan bireyin evrenidir, barındırdıkları, sakladıkları ve biriktirdikleri ile insan zihninin fizyonomisi, kişiliğin izlerini taşıyan minyatür bir dünya ya da büyük bir kabuk, ve Walter Benjamin'in deyişiyle *dünya sahnesine bakan bir locadır*. İnsanın kendi yansımasını doğada değil nesnede gördüğü bu dönüşüm sürecinin bireyi, içindeki boşluğu, huzursuzluğu ve ruhun makinalaşmasının bunalımını, kendine ait küçük krallığı içinde, nesnelere yararının ötesinde sahip olma edimini seven koleksiyoncu bir ruh ile gidermeye çalışır. Modernizmin eşyayı fetişleştiren kent yaşamının sanatçısı, çağın insanını betimlerken ve günlük yaşamı yansıtırken, doğal olarak nesnelere yönelir ve bireyin psikolojisini nesnelere üzerinden okumaya ve anlatmaya girişir.

Bu çalışmanın amacı, modernizm sürecinde yaşanan sosyo-politik ve toplumsal gelişmeler ile paralel olarak sanatta geleneğin kırılması ve öznelleşme olgularının sonucunda ortaya çıkan modern sanat kavramının, insanı; bilincin ve varoluşun tüm yanlarıyla ele almasını ve ruhun karanlık odalarını deşifre etmek isteği taşımasını irdelemektir. Sanatçının, aklın ve gündelik gerçeğin katı çerçevesinin dışına çıkarak düş, rüya ve bilinçaltı dünyasının imgelerini de önemseyerek gerçek kavramının sınırlarını genişletme isteği ve giderek büyüsünü kaybeden dünyayı dönüştürme arzusu, modern çağın mitolojilerinin ve yeni kahramanlarının doğmasına neden olmuş ve sanatı tüm dogmaların dışında, bireyin özgür imgelemine ürün yapmıştır.

XX.yüzyılda ise ilerleme denen olgunun insana refah yerine felaket ve yabancılaşma getirmesi ile oluşan bunalım ve psikiyatri alanındaki çalışmalar sonucu insanın bilinen yapısından öte bir varlık olduğu düşüncesi, sanatçıları ruhsal kurtuluşu düş ve sanrının peşinden girilen 'başka' bir dünyada olduğunu ve ancak insan zihninin tam anlamıyla özgürleşmesi sonucunda yaşamın tekrar kaybolan esrarını kazanabileceği fikri Sürrealizm akımını doğurmuştur. Sürrealist sanat, modern sanatın Romantizmle yaptığı ilk büyük kırılmanın ardından, insan düşleminin sınırsız imgelemine sanatın alanına soktuğundan ve nesneye kavram katarak asıl bağlamından kopardığından, bugünün sanatında halen etkisini sürdüren modern bir geleneğin başlangıcı olmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, XIX.yüzyılda oluşan bunalımın sanata etkisi, Romantizmle yaşanan sanatsal devrim sonucunda dış dünyanın algılayanın ruh durumuna göre şekil alması ve dolayısıyla psikolojik metafor yaratması, şiirin gözlerini insanın yeni evreni kente döndürmesi ve alegorik bakış altında insanı çevreleyen sıradan şeylerin imgeleşerek sanatın alanına girmesi gibi Sürrealist düşünceyi hazırlayan koşullar ve XX.yüzyılda bu yeniliklerin ışığında Sürrealizm akımı doğana dek deneyimlenmiş modern arayışlar incelenmiştir.

Metnin ikinci bölümü, birinci bölümde irdelenen düşünceleri harmanlayarak ortaya çıkmış olan Sürrealizm akımının, oluşturduğu yeni duyarlılık ile , toplumda giderek artan varoluşsal bunalıma ve kötümserliğe karşı ruhsal kurtuluş olarak önerdiği duruşu irdelemek amacındadır. Batı dünyasında, savaşın maddi ve manevi enkazından yeni bir yaşam umudu yeşertmek isteyen Sürrealizm, insanı ruhunun tüm karanlık yanları ile incelemeye değer bulan ve kapitalist düzenin herşeyi eskittiği yokettiği ve yıkıntılara çevirdiği etrafında, sıradan şeylerde devrimci bir enerji bulan bir düşüncenin sahibidir.

Gündelik olağanüstü kavramı başlığı altında incelenen bölümde, Sürrealistlerin tüm işaretleri, sürprizleri ve imgeleriyle modern kente yaklaşımları, sıradan nesnelere, eşyalara insan psikolojisine ait metaforlar yakaladıkları şiirsel bir bakışla eğilmeleri, çağın insanının melankolisini anlatırken onu çocuksuluk ve mizah unsurlarıyla dengeleyerek kendilerine özgü bir başkaldırı, melankoliden isyan yaratacak bir duruş yaratmış olmaları anlatılmaktadır. Sanatın amacı yaşamı dönüştürmek ve insanı şeyler arasında bağlantılar kurmaya götürmektir, Sürrealist estetik de modern çağın insanının iç mekanında çevresini kuşatan eşyalar arasında adeta bir natüremort tablosunun elemanıymışçasına yaşayışını lirik bir yaklaşımla ele alarak insan doğa ve nesne arasında sürekli dönüşümlerin yaşandığı bir dünya kurmuştur kendisine.

Bu çalışmada, ana konu olarak, Sürrealist düşüncenin heykel sanatına katkısı düşünülmüş, Sürrealist objenin ortaya çıkışını hazırlayan teorik altyapının irdelenmesi için Sürrealizm mümkün olduğu kadar disiplinlerarası bir bağlamda ele alınmış ve sadece bir sanat akımından ziyade günlük hayata şiirsellik katan, gözden düşmüş şeylerde anlam bulan, insan ile çevresi, iç dünya ile dış dünya, canlı ile cansız arasında düşsel köprüler kuran ve insana zamanın yıkıcılığına ve hızına karşı düşsel bir dünyaya kaçış imkanı yaratan yeni bir duyarlılık, bir hayat görüşü ya da bir duruş olarak yansıtılmak istenmiştir. Düşselliğin temsili olarak yeni bir estetik yaratan Sürrealist obje, psikolojik metafor yüklü, sembolik işlevli bir sanat objesidir ve bu çalışmanın üçüncü bölümünde incelendiği üzere, postmodern sanatın da önemli bir dayanağı olmuş ve çağdaş tasarımın dinamiklerini derinden etkilemiştir.

I.BÖLÜM

1.SÜRREALİST DÜŞÜNCE YAPISINI HAZIRLAYAN KOŞULLAR

1.1 Modernizme Geçiş Sürecinde Geleneğin Kırılma Noktası Olarak Romantizm ve Sembolizm

Avrupa ve Amerika tarihinde devrimlerin yüzyılı olan XIX.yüzyıl, meydana gelen çok önemli siyasal ve sosyo-ekonomik değişikliklerin yanında karmaşık kültürel yaşamıyla da sanat için büyük etki yaratan fikirlerin, kırılmaların ve birbirinin karşılığında doğan veya birbirinden etkilenen eğilimlerin çağı olmuştur. Ötekinin keşfi: Batılıların uzak ve yabancı medeniyetlere ilgisinin artması kültürel perspektifleri değişikliğe uğratmıştır.Ayrıca bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren bugünkü geleneğin temeli olan bir kavrayış ve yaşayış biçmi olarak Modernizm olgusu ortaya çıkmıştır.

Modern çağın anahtar sözcüğü eleştiridir.Bu dönemdeki temel fikirler ve kavramlar -ilerleme,evrim,devrim,özgürlük,demokrasi- aklın kendini ve yerleşik kavramları eleştirmesinden kaynaklanmıştır. Fransız İhtilali hürriyet, eşitlik, demokrasi arzularını açığa çıkarmış ve yeni bir çağın habercisi olmuştur.Büyük imparatorlukların emperyalizmi altında ezilen ulusların özgürlüklerini kazanmaya çalıştığı,Tanrının varlığının ve varoluşun anlamının sorgulandığı,din ve tarih eleştirisinin yapıldığı,bilimde makinanın keşfi ve diğer teknolojik buluşların insana kent yaşantısı ve günlük hayat içinde yeni olanaklar sunmasına rağmen kırsaldan uzaklaşma, göç, kentlerin giderek boğucu atmosferlere sahip olması gibi olumsuz etkilerinin ağırlaştığı çalkantılı bir dönem yaşanmaktaydı. Bu yüzden XIX.yüzyıl aynı zamanda bir bunalım ve huzursuzluk çağıydı.

Modernizm döneminin başlangıcında, Batı'daki ilerlemenin yanında savaşlar ve yaşamın parçalanışı, geleceğin belirsizliği, değerlerin altüst oluşu ve gittikçe hızlanan kent yaşamı karşısında korku duyan insan, kendi yerini sorgulamaya başlamış, umutsuzlaşmış, yabancılaşmış ve içine kapanmıştı. XVIII.yüzyıl sonlarında dünyanın bütünselliği anlayışının parçalanması ve 'Ben' e yönelik yeni algılama biçimlerinin ortaya çıkması insanı Kierkegaard'ın deyişiyle *yeniden kendine varış* isteğine itti. İnsanın dış dünya ile uyumunun zayıfladığı ve içsel durumuna odaklandığı bu dönemin sanatı yani modern sanat da renk ve biçimle psişik ruh durumlarının yansıtılması çabasıdır.

XIX.Yüzyılda bu bunalımın eşiğinde kırsaldan giderek uzaklaşarak teknik bir evrene hapsedilen sanatçı, ruhundaki karmaşayı ifade etmek için akıl ve hissiyat arasındaki gerilimden doğan Romantizmde çıkış yolu aramıştır. Romantik düşünce, modernite ile birlikte varolmuş ve moderniteyi yadsımasıyla sanatçıya ihtiyacı olan muhalefet gücünü sağlamıştır. Romantizm, çoğu zaman akla karşılık duyguların üstünlüğünü savunan bir anlayışa indirgenmesine rağmen, daha geniş anlamıyla aklın kayıtsız şartsız üstünlüğü karşısında sezgi, hayalgücü ve duygusallık gibi insana ait diğer yetilerin aynı değerde kabul edilmemesine karşı çıkan bir tutumdur. Romantizm'de varolana karşı hoşnutsuzluk, düzen içinde sıkıntı duymak, kutsallığa, ütopyalara, sonsuzluğa özlem söz konusudur. Yalnızlığın yüceltilmesi, toplumdan uzaklaşma, geçmiş ile geleceğin iç içe geçtiği düşler ve mistik duygular övülmektedir. Sarsılan ahlak ve kültür değerleri içinde kendini sorgulayan ve inancı zayıflamış birey, yoğun melankoli duygusu içinde kendine şiirsel bir gizemcilik aramıştır. Romantizm eleştirdiği modernin özünü en içten yaşayacak kadar bireycidir.

Romantikler gündelik hayatın mekanikleşen gerçekliğinden bir kaçış ararken, düşün sınırsız evrenine doğru yöneldiler; sadece duyarlarla algılanabilen somut ve akılcı gerçeklik ve rutin alışkanlıklar düzeyinde ilerleyen yaşam, insan ruhunu tam anlamıyla doyuran bir anlam taşımamaktaydı. Romantik şiirselliğin öncülerinden Novalis'in, çok genç bir yaşta hayata veda ettiğinde yarım kalan romanının kahramanı, rüyasında gördüğü mavi bir çiçeği aramaktaydı.

Romantik yazının kurucu yapıtlarından Geceye Övgüler (1800) ise, insanı görüldüğü kadarıyla yeryüzü yaşamının sığınağına hapseden gün ışığına karşı, düş ve rüya ile bilinçaltının dünyasına ait olan gecenin, *ruhun ağır kanatlarını havalandırarak (...)* ve *insanın içinde açmış olduğu sonsuz gözlerin parıldayan yıldızlardan çok daha fazla cenneti anımsattığı (...)* gecenin; sonsuzluğun, insanın yolculuklar düşlediği uzayın, bütün dünyalarıyla, geçmişle ve gelecekle sadece insanın içinde olduğunu hissettirdiği üzerine yazılmış bir şiiirdir. Gece ve düş, bilinçdışı ve bilinçli şekilde algılananı biraraya getirerek insana en geniş boyutlu gerçeği sunuyordu romantiklere göre.

Romantizm, toplumsal ile ilişkisine göre değerlendirilince sadece yapıtlar bağlamında değil, hayata karşı bir duruş olarak avangarddır. Kabul gören biçim ve etkilerle toplumsalın tekrarını reddeden romantik estetik, yücelttiği öznellik ile tam bir okul olmaktansa, farklı dünya görüşü ve üslupların çeşitlendiği bir yoldur. *Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir- yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem.¹* *Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği bire bir kopyalamasında yatar – romantizm sanatçının hissetme biçimindedir.²*

Bu başkaldırının mimarı romantik kahraman, tanrının adaletsizliğini ve ölümlülüğün kısırlaştırdığı yüceltilmiş duyguları yadsıyarak, iyilikle kötülüğü kendi oluşturduğu bir dinde karıştıran, özgürlüğün ve derin düşüncelerle dolu bir yalnızlığın savunucusu olarak belirir. Melankoli ve isyanın ardarda birbirinin içinden doğduğu bu ruh hali, esrarı kaybolmuş hayata yeniden büyümlü bir suret kazandırma çabası içindedir. Şair, hiçlik duygusu karşısında kendisini ebediyet sarhoşluğunda yaşatacak tek şey olan sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü münzevi bir dünya örer etrafına. *Yörüngesinden çıkmış bir evrende, uçurum yaşamından başka yaşam kalmaz.³*

¹ Charles BAUDELAIRE, Modern Hayatın Ressamı, Çev: Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul 2003, s.97

² Charles BAUDELAIRE, a.g.k., s.96

³ Albert CAMUS, Başkaldıran İnsan, Çev: Tahsin Yücel, Can Yay., 2004, s.58

Romantik sanatçıların arasında özgün bir gizemciliğin peşine düşen İngiliz ressam ve şair William Blake, zıtlıklarla yüzyüze yaşamayı seçti, bilinçdışı uçurumunun derinliklerine inerek şiirsel imgeleminin ürünü olan hayallerinden dış dünyanın gerçekliğine açılan bir tüneli takip etti.

C.J.Jung , *Les Types Psychologiques* (Psikolojik Türler,1921) adlı çalışmasında, içedönük sezginin, bilincin arka planında gerçekleşen süreçleri, dışadönük duyunun dış nesnelere algılamasındaki kadar berrak bir biçimde algıladığını,ve bu nedenle bilinçaltının imgelerinin de sezgi için en az somut şeyler kadar önemli olduğunu belirtir.Blake'in düşüncesinde şeylerin arasındaki sınırı ortadan kaldıran şiir ve din aynı şeydir. Şiir, somut gerçekliği yadsımaya yöneliktir,nesnelere arasındaki keskin sınırlar dünyanın gerçek sınırsızlığını gizler. Dünya, insanın gözlerinin önüne ancak onun hakkında sahip olduğu imge kutsallaştığı zaman serilir, çünkü kutsal olan herşey şiirseldir. Blake, dine şiirdeki özgürlüğü, şiire de dine özgü egemenlik gücünü vererek onları yeniden tanımlamıştır. İmkansız arayan romantik zihnin kaos hali onda, rüyalarını ve görsel sınırlarını yazıya yada resme döktüğü kendine özgü bir mitoloji yaratmıştır. Rüya kendisine ait şifreli bir sistemi olan görsel imgeye dayalı içrek bir dildir, düşüncelerin büründüğü kılıklar çoğu zaman psikolojik yöntemlerle açıklanabilir. Ama zincirlerinden boşalmış bir ruhun en özgür ifadesi Blake'te olduğu gibi şiirin alanındadır. Etkisini düşsel bir dünyadan alan deforme edilmiş biçimleri ile başkaldırısını sürreel imgelerle görselleştiren Blake'in, kendine özgü mitolojisi ile romantizmin dışına taşıp, başka akımları öncülediği görülmüştür.Artık düşselliğin temsiliyeti kendine yeni bir plastik dil yaratmıştır.

Romantizm tüm alanlarda imgelemin,duyarlılığın,fikirlerin köklü bir değişimini getirmiştir. Eski konuların tekrarlanmasına ve doğanın taklidini yücelten mimesis dogmasına olan merakın yerini toplumsal çalkantılar karşısında içe dönen bireyin psikolojisini yansıtmayı amaçlayan özgür ifade biçimlerinin alması geleneğin parçalanmasının başlangıcı olmuştur. Romantiklerde yaratıcılığın ilahi bir kökeni olduğu inancı güçlüdür.Tanrı ile evren arasında süreklilik vardır.

İlahi yaratıyla estetik yaratı arasındaki analogi Kant'tan sonraki tüm Alman idealizminde var olan bir düşüncedir. Gerçek ve güzellik, insanı çevreleyen imgelerde değil, ancak sanat aracılığıyla keşfedilebilecek insan ruhundaki derinliklerdedir. İçinde yaşadığı doğada değil kendi doğasındadır. Sanatçı, devingen ve dramatik etkiler arayarak resmin ozanı olmayı seçer. Nesnenin dış gerçekliği önemini yitirir ve sınırları silikleşir, ifade edilmek istenen duygu ve tinsellik, rengin öznel kullanımı ve resmin bütünlüğündeki atmosfer ile yansıtılmak istenir. Nesne, zihin fizyolojisinin bir imgesi olarak tanımlanabilir burada.

Romantik sanatçıların yapıtlarında en sık işlenen imge olarak doğa, Schelling'in belirttiği gibi 'doğanın kendini insanda, insanın da kendini doğada bulduğu' düşüncesinin bir parçası olarak kendi metafiziğini oluşturmuş bir evrendir ve romantiklerin sanat yapıtında bireyin heyecanlarını, özlem ve korkularını yansıtmak için bir metafor olarak kullanılır. Sanatçının ele aldığı gerçeklik artık doğa gerçekliği değildir, daha soyut bir gerçekliğin imgesini yansıtır. Kendisini doğayla özdeşleştirmesi, bireyin etrafındaki herşeyin bütünlüğünü kendi yaşantısıymış gibi hissetmesi, varolan ve olacak herşeyle birlikte kesintisiz zamanın bir parçası olarak duyması, bu duygusunu sanatında yansıtırken duyularla algılanabilir bir nesne ifade etme gerekliliğini getirir. Bu noktada sanatçı dış dünyayı, içerisinde kendi özünü yeniden tanıdığı bir nesne olarak görür ve onu metafor olarak kullanır. İmgelemin yarattığı bu yeni şiirsel anlayış, modern sanatın devriminin en önemli parçasıdır.

Ressam William Turner'ın, yalnızlık ve insanın duygularıyla hesaplaşmasını renk ve atmosfer ile dramatik bir etki yaratarak yansıttığı Fırtınada Gemi (1842) adlı eserinde ruhsal durumu ve duygusal coşkuyu ifade ederken nesnenin dış gerçekliğinin önemini yitirmesi Romantizmde benzetme ve taklit kavramlarının yerini 'ifade'nin, ayna mecazının yerini 'fener' mecazının aldığı bir örneğidir. Turner, kişisel lirizmi ve doğa lirizmini birleştirdiği konuları ve rengi cesaretle kullanımıyla resme empresyonizme giden yolu açar.

Kilise ve aristokrasinin hakimiyetinden sıyrılan sanat,bireyin yaratma özgürlüğünü ve iradesini kazanmasıyla nihayet topluma ait olmaya başlar. Artık ‘yeni’ olan öznel ifade biçimleri, imgelem, üsluplar ilgiyi ve beğeniyi sürüklemektedir. Romantik akım ve sonrasında modern zamanın tüm akımlarında tutum ve kişilik saygısı ön plana çıkar.

Bu ‘Romantik devrim’ pek çok tarihçiye göre sanatın tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder.Bu kırılma,sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, zıtlıkların,hamlelerin yolunu gösterir. Özellikle sanat ile hayat arasında yeni bileşimlerin peşine düşen Sürrealistler gibi avangardlara da bohem isyankarlığını hatırlatır.⁴



Resim 1.1.1 : William Turner, Fırtınada Gemi, 1842

Modernite karşıtlığı çoğunlukla iki kavram ile kendini ifade eder:İroni ve analogi.Analoji mitle bütünleşmiştir;özü ritimdir,yani ortaya çıkma ve kaybolmaları ,ölümleri ve dirilmeleri çevrimsel zaman haline getirir;ironi,imgelemin ve duyarlılığın hükümdarlığında eleştirinin tezahürüdür;özü,sonu ölüme varan kesintisiz zamandır.⁵

⁴ Charles BAUDELAIRE,a.g.k.,s.22

⁵ Octavio PAZ,Şiir ve Modernite,Çev:Nilgün Tatal Küçük,2.Basım,Vadi yay., Ankara, 1994

Sanatta ironinin en büyük ustalarından Ressam Francisco de Goya, bir saray ressamı olmasının yanında, yaşadığı dönemin sosyo-politik olaylarına olan duyarlılığını ve eleştirisini, ifade özgürlüğünü rahatça kullandığı desen ve baskılarında göstermiştir. Absürd ve anlamsızlık kavramlarını resmin içine sokmuş, halkın acısını,sefaletini, cahilliğini yansıtmak için cesaretle karmaşık,sembolik, bazen de doğüstü imgeler kullanmıştır. Geçirdiği ağır hastalıktan sonra ise kendini tümüyle insanlığın çeşitli zaaflarını,korkularını ve inançlarını imgeleminin doğüstü biçimleri ile çizimlerinde keskin bir ironi ile işlediği bir dizi baskı resime vermiştir.

Romantizmin önemi, bir geçiş dönemi olmasından kaynaklanır. Bu, burjuva toplumuna, evrensel düşünceden bireyselliğe, bütünlük düşüncesinin hakim olduğu klasik yapıdan ve gelenekten modern çağın parçalanmışlığına bir geçiş; ve sanat tarihinin en köklü kırılmalarından biridir. Romantiklerin kavramları,üslubu, biçim denemeleri kendilerinden sonraki düşünceleri etkilemiştir.

Romantizmin gizemci yanı, imgelemin öneminin artması, yaratının içsel bir gereklilik, bireysel bir öznelğin anlatımı olduğu, kentsoylu toplumda sanatçının dışlandığı görüşü o sıralarda bazı sanatçılar tarafından temelleri atılmış yeni bir düşünce akımını tetiklemiştir: Sembolizm.

Sembolizmde Alman romantizmi ile etkileşimler, ekspresyonizm gibi yakın ve karşıt hareketlerin başlangıçları gibi etkiler harmanlanmıştır. Baudelaire ve Nerval gibi şairler Romantizm yapısı içinde üretmeye devam etmelerine rağmen, ele geçmeyi,gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeyleri anlatırken geleneksel biçimden uzaklaşarak daha örtük ve gizemli bir dil oluşturmaya başlamışlardır. Artık özgür imgelem önüne çıkan tüm kısıtlamaları, kuralları ve engelleri yıkıp geçerek düşleri görselleştirmekte ve içsellik araştırması sanatçıyı kendi bilinçaltından bir fısıltı,sayıklama veya itiraf biçiminde dışavuruma itmektedir.

Düş yaratıcıdır ve Sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür.

Sembolistler katı kurallarla oluşturulmuş plastik güzelliği, nesnelliği savunan, materyalist ve pozitivist Parnasse okulu şairlerine karşı çıkarak biçimden önce öz ile hesaplaşmışlar, ülküsel ve sezgisel bir gerçek anlayışını, imgelemin öznelliğini ve üstünlüğünü, biçimde ise özgür dizeyi savunmuşlardır. Durağanlık karşısında yer alıp, oluşumu ve devinimi yüceltmışlerdir. Sembolist dil, bir 'kesişmeler' dili olmayı ve tüm disiplinlerde şiir müzik ve biçmi aynı oranda birleştirmeyi amaçlamaktadır. Sembolist çağ bu bakımdan farklı sanat alanlarındaki sanatçıların en çok yakınlaştığı dönem olmuştur.

Romantizmden devreden bir tavır olan toplumsalın ve bayağının reddi eylemini daha da ileri götürmüşlerdir. Sanat sanat içindir düşüncesi çıkış noktalarıdır, bu nedenle kimi zaman çağdaşları tarafından soyutlanma ve anlaşılmazlığın sınırını zorlamakla eleştirilmişlerdir. Maddeci bir toplumdan kaçış gereksinimi, ölüm ve gizli olana karşı ilgi, erotik ve gizemlinin birbirine karıştırılması gibi eğilimler ortaya çıkarmaktadır.

Lautréamont'un Maldoror'un Şarkıları adlı yapıtı Romantiklerin başkaldırısının bir adım ötesinde, insanla evreni ayıran sınıra saldırır. Maldoror hem evreni hem yaratıcısını yadsır. Maldoror'un metamorfozları, varlığın sınırları dışına kaçmanın lirik vahşetini anlatmaktadır. Topluma, insanlığa, doğaya ve Tanrı'ya karşı hırçın bir saldıdır bu. Maldoror'un Şarkıları'nda sadist eylemlerin yanısıra canlılar arasında sürekli bir dönüşüm, ve canlının (bazen bir taşın hareketsizliğine mahkum edilerek bazense mumyalaştırılarak) cansızlaştırılmasına ait tümüyle özgün bir ikonografi vardır. Maldoror'un karanlık dünyasını yansıtan bu yapıt, sonradan farklı canlılar ve nesnelere arasındaki benzeşimlerin, ilişkilerin ve metamorfik varlıkların arayışına giren Sürrealistlerin kutsallaştırdığı bir metin olmuştur.



Resim 1.1.2 : Salvador Dali, Fragmented Body,
Maldoror'un Şarkıları için illüstrasyon , Gravür, 1934

Rimbaud ise duruşunda benzer bir başkaldırıyı barındırıyorsa da, kapıldığı yoğun nihilizmin içinde şiir yazmayı bırakmasının evvelinde, tamamen yadsımaktansa 'yaşamı değiştirmeyi' amaçladığını belirtir ve tutkuyla sarıldığı bilinmeze ulaşmak isteği onu ; Baudelaire'in '*correspondance*' (kesişimler) kavramında olduğu gibi, koku, ses, renk ne varsa hepsini özetleyecek evrensel bir dil arayışına iter. Sanatçının, tüm duyuların düzenini bozarak bilinmeze ulaşmasının mümkün olduğunu söyler. Şair,gündüz rüya görendir ona göre ve gören (voyant) görülmezi gören ve yaşamı dönüştüren kişidir. Düşlerde nesnelere biçim değiştirip farklı şekillerde göründükleri gibi, bilincin ve bilinçaltının sentezi olan Rimbaud'nun şiirinde sözcükler(nesneler) düş ve sanrı ruhu içinde kendiliğinden semboller olarak varılmaktadırlar. Bir kez duyular alışılmışın ötesine çekildiğinde Rimbaud kendini gördüğü canlı,cansız,doğal veya yapay herşeyle bütünlük içinde hisseder. Sözü Simyası adlı uzun şiirinde özetler bu ruh halini : '*Masalsı bir operaya döndüm(...) Saptıyordum hayal alemlerini..*'

Düş ve sanrı, gerçekliğin aranmasında, bilinmezin dünyasına daha yaklaşabilmeyi sağlar. Akılcılığın ve bilimselin yadsıdığı veya gerçekdışı tanımladığı durumlar ruhbilimsel olarak gerçektir. Sembolizmin oluşturduğu dil, gerçekdışının, bilinçaltının,düşün kapılarını açmaya yarayan bir anahtar olmuştur.

İçinde yaşanan anın ruhsal durumlarına göre nesneyi sanatçı tanımlar.

Şiirin (yapıtın) nesnesi ruh hallerini açıklar. Sanatçıya nesne melankoliyi yada coşkuyu taşımaz, ona kendi öz yaşamını, bedenini, tutumunu tavrını, duygusunu vererek, nesneyi sanatçı anlamlı kılar.Özne, nesnelere, simgesel evreninde metaforik içerikler kazandırır. Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yansıtmak değil, metafor yoluyla onu anlam taşıyan bir hale getirmektir.

Verlaine'in deyişiyle "*sembol metafordur, şiirin kendisidir.*"

Sembolizmin önde gelen şairlerinden Stephane Mallarmé, açık anlatıma, nesnelere adlandırılmasına karşıdır, onun için bir nesneyi adlandırmak, şiirin, azar azar bulup ortaya çıkarmak mutluluğundan oluşan kıvancının dörtte üçünü yok etmektir, nesneyi esinlemekse düşün görevidir. Sembolü oluşturan bu gizem, en yetkin biçimde bir ruh halini gösterilerek, ya da tersine, bir nesneyi seçip, bir dizi çözümlerle, bu ruh durumunu ortaya çıkarmak için, nesneyi azar azar çağrıştırarak yakalanabilir. Mallarmé şiirsel çabasını içerik problemleriyle sınırlamamıştır, biçimle ilgili kökten bir yeniliğe dönük bir deneye girişmiştir : modern şiirin icadı serbest dize ve görsel şiiri öncüleyen sözcük dizimi. Bestecilerin nota dizgilerini inceleyen ve cenaze alayına benzettiği bu gizemli işaretlerin görselliği karşısında kutsal bir etkilenme yaşayan şair, ses imge ve görsel biçim arasındaki ilişkiler üzerine ezoterik bir dili çözümlercesine kafa yormuştur. 1897'de yayınladığı uzun şiiri *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (Zarla şans dönmeyecek) böyle bir arayışın sonucudur. İmgenin zihinde oluşturduğu görünümün, yaydığı sesin ve etkinin, biçimde kendi mekanını yaratması esası Mallarmé'yi; sessizliği imleyen boşlukların, dizelerin dizilişinin, punto çeşitliliklerinin oluşturduğu sayfa düzeni ile tipografik uzamı ilk deneyimleyen şair yapmıştır.

Karmaşık ve saf bir imgelemin ve algının sınırlarına girmek, şiirin anlamını hissetmek için sözcüklerin ardışıklığına ihtiyaç duymak alışkanlığını aşmayı gerektirmektedir. Sayfanın uzamını kullandığı biçimiyle şiir aynı zamanda resimleşmiş ve metaforun etkisi artmıştır.⁶

Gerçeğin içindeki gizi arayan Sembolistler XIX.yüzyıl Avrupa gizemciliğinin, metafiziğinin son savunucularıdır. Plastik sanatlarda Sembolizm, yazınsal ve düşünsel akımın görsel anlatımıdır. Sembolizmin oluşturduğu dil, biliçaltının görünümünün ardında yatan şeylerin, gerçeğin en geniş kapsamlı araştırmasının yolunu açmıştır. Sembolist düşünce çeşitli değişimlere uğrayarak varlığını sürdürecektir, akımlardan kurtulmuş Rimbaud ve Lautreamont Sürrealizm'e giden yolu açacaklardır.

Modern sanat kavramının köklü bir kırılma olarak kendi yolunu açtığı bu dönemde Charles Baudelaire'in modernizm ve modern olarak nitelenen şeyin anlamı üzerine ortaya koyduğu düşüncelerine değinmek gerekir. Romantizm ve sonrasındaki tüm sanatsal perspektifler ile ilgili Baudelaire'in her zaman önemini koruyan bir başvuru kaynağı olmasının nedeni, toplumsal ve ekonomik hayatın modernleşmesiyle sanatın modernleşmesi arasındaki etkileşimleri, kendi şiirinde hayat ve sanat arasındaki sınırı iyice inceltirerek yansıtmaya ve şiirin ve şiirselin önemini, özgürlüğünü ve yararını derinlemesine ortaya çıkarmış bir eleştirmen ve kuramcı olmasıdır.

⁶ Mallarmé, kısmen gazetelerin tipografi yazınsal amaçların üstüne taşıma stratejilerine yönelik kaba dikkatini dönüştürmeye çabalamıştır.

Dadaist, Futurist ve Sürrealist şairler, kendi görsel kültürlerini şekillendiren marka logolarını, sloganları ve ticari ikonografiyi kullanıma açmış ve görsel tahayyülde dinsel sembollere ve 'yüksek sanat' sembollerinin egemenliğine meydan okumuşlardır.

(...)Burada, şiirsel metnin bir anlamda azami tahayyül edilebilirliğine, Apollinaire'in 1917'de tam anlamıyla farkında olduğu ünlü futuristik görüşüne geliyoruz: yeni sanat (basitçe sözcük sanatından çok daha geniş) geleceğin görünen ve okunan kitabını oluşturmak için tüm dünya, gürültüsü, görünüşleri, düşünce ve insan dili, şarkı, dans, tüm sanat ve hüneler, Morgane'ın Mont Gibel'e yükselttiğinden daha çok serap aşkınlığın duyulmamış orkestrasının şeflerinin [şairlerin] tasarrufunda olacak. (Apollinaire, "L'Ésprit nouveau et les poètes")

Alan PROHM, Visual Poetry Artists' Writing / Writers' Art, Çev: Suzan Sarı, www.poetikars.com

Değişen toplum düzeni, kentleşme ve göç, sanatçının karşısına ilk metropol yapılanması içinde kalabalıkların oradan oraya savruluşunu, gürültüsünü ve bu yeni hızlı hayat düzeninin oluşturduğu kargaşayı ve kaosu çıkarır. Modern hayatın sanatçısının evreni artık ; insanların yeni arayışlar ve hazlar peşinde koştuğu, gündüzden geceye taşan karmaşanın, tüketimin, geçicinin, rastlantısalın hakim olduğu modern kenttir ve çevresi bu yeni kent mitolojisinin ürettiği değişik kahramanlar ile doludur. Modernlik, her an bir 'yeni' nin kabul görüp 'şimdikin'in' eskidiği, bütünlük anlayışının direnemeyeceği yıpratıcı bir devinimdir. Zaman bu bağlamda yıkıcıdır ve sergilenen yeni görünümlere rağmen dünyanın yüzü ve varolma sıkıntısı aynı kalmaktadır. Baudelaire'in 'Paris Sıkıntısı' adlı yapıtı metropolde barınmanın gerektirdiği kahramanlığın, eleştirilen sistemin sınırları içinde olduğunun bilinci ve çelişkisinin, modernliğin getirdiği yabancılaşmanın ve bunun sonucu olan bunalımın ortaya çıkardığı bir yapıt olmuştur.

Modern gündelik hayata dair fragmanlardan oluşan kitabında düşün kendisini zamanın ve mekanın ezici hakimiyetinden kurtardığını söyler ve çeşitli şekillerde hep sarhoş gezmeyi öğütler okuruna da :

Çocukça merak, gözlem ve düşlerin izini süren yaratıcı bir imgelem ile.

Bu amaç, XX. yüzyılda başta Sürrealistler olmak üzere kendi çağına ait bir gerçek ve estetik anlayış yakalamak ve üretmek isteyen sanatçıları esinlendirmiştir.

Sonsuzluk arayışı içinde düşleriyle kendini uyuşturup kentsoylu toplumu reddini onurlu bir biçimde yaşayan Romantizmin melankolik kahramanı -modern zamanın bireyi- bazı farklarla donanmış olarak Baudelaire'in gözünde '*flaneur*' (gezgin) tipinde kişileşir. XIX.yüzyıl duyarlılığı ve farkındalık, kentle düşsel ve yoğun bağlantılar kuran bu tipte vücut bulur. '*Flaneur*' sözcüğü aslında kalabalığın içinde yalnız bir kent gezgini olarak, yegane tutkusu ve amacı modern gündelik hayatın göz kamaştırıcı imgelerini gözlemlemek ve hafızasına kaydetmek, zamanının meta fetişini ve geçmişin cisimleştiği objeleri sergileyen pasajları arşınlamak olan bohem dünyasına ait denilebilecek bir tipi tanımlamak için kullanılır.

Modern zamana karşı savaşır Baudelaire'in gezgini; çalar saati ona zamanın akışını ve ölümün yaklaştığını her saniye fısıldasa da.⁷

Moderniteyi özgün bir 'şehir kalabalığı' imgesinin ve bu kaosun gizlediği izleri sürmek merakının üzerinden betimlemeye daha önce E.Allan Poe'da rastlanır. Gezginin haz aldığı tutum ve yaşayış, Baudelaire'in bizzat şair doğası ile kendi yaşamıdır. İnsanın eseri kenti doğa sayar ve alegorik bir bakışla yaklaşır ona, kendi fantasmagoria'sını yaratır ve yaşar. Onun kenti, (o sıralar Paris'in tam aksine pırıltılı bir merkez ve metropol olmaya doğru ilerlemesine karşın) modernin pençesinde kıvranan, hüznü kahramanlarıyla bir yeraltı kentidir ve melankoli kendini her köşebaşında hissettirmektedir. Metropolün kenarda köşede kalmış görünümünü keşif için avlanan gezginin deneyimi ve dehası, kendini ancak gören bir göze sunan hayatın fragmanlarındaki ebediliği yakalamaktır. Bu aşamada gezgin ister filozof ister şair ister ressam olsun, alegorik bakış altında farkedilen nesne, gelip geçiciliğin ve ebedi tekrarın melankolisini dışavuran için bir araç olur. Baudelaire'i ve modernizm kavramını irdelediği denemesinde Walter Benjamin şairin hem şiir hem düzyazılarında sık sık görünen 'yaşlı kadınların' onun gözünde kahramanlığının, tempoyu tutturamayan adımları ve şimdiki zamandan habersiz düşünceleriyle büyük kitlenin dışına düşmelerinden kaynaklandığını söyler.

Sanatçı, işte bu çağdaş kaos içinde akademizmin tanrısal ve tarihsel olana hayranlığına sırtını dönerek kendi imgeleminin yaratıcılığına inanır ve bu yeni dünyanın gerçekliği üzerinden yeni bir güzellik anlayışı yaratarak estetik bir kopuş yaşar.

⁷ Çalarsaat! Uğursuz, kaygısız, korkunç tanrı,
Parmağını doğrultur ve bize der: 'Hattırla!'
Amanvermez acılar saplanacak yakında
O korku dolu kalbin sanki nişan tahtası.(...)

Nesnelere gündelik bakış ile şiirsel bakış arasındaki fark, özne ile nesne arasına giren buğulu bir cam gibi gerçekliği dönüştürmektedir : Sanatçı izlediği nesneyi içkinleştirir ve onda kendini görür. Şiirsellik, öznenin ve nesnenin, şiirin büyüğü alanında özdeşleşmesidir denebilir. Şiirin özünde, doyumsuzluktan yola çıkarak donmuş birşey yaratma zorunluluğu vardır. *Şiir, daha ilk kıvılcığında yakaladığı nesnelere yok eder; nesnelere, şairin varlığının yakalanamayan akışkanlığına iade eder; bu dünyayla insan arasında özdeşlik kurma umudunun bedelidir. (...)* Bir yoksunluğu ortaya çıkaran nesnelere, bir yerde, bireyin geriliminin kendi yanıtı biricikliğine ulaşabildiği tek biçimlerdir.⁸

Sanatın kendi gerçekliğini kendi kurmasını savunan Baudelaire, XIX.yüzyılla birlikte modernitenin görmeye ve algıya getirdiği yeniliğin en önemli habercilerinden biridir. Bu çağa kadar nesnel bir veri kaynağı olarak doğa ve görünüm yığını, artık öznelleşen bir bakışın, deneyimin, varoluşun perdesi ardından tasvir edilmekte ve özgürleşen insan imgelemine öğeleri olmaktadır. Nesnelere algılanmasında bilince, bilinçaltının ve belleğin de eşlik etmesi, imgenin dönüştürülmesine, parçalanmasına ve anlamının zenginleşmesine neden olmaktadır. Temsil, taklit ve nesnel gerçeklik kavramları rafa kaldırılmaya başlanmıştır.

Bu modern görme-algılama kültürü, gündeliğin şiirselleştirilmesini, sanatçının dekorunun tanrısal ve bütünlük içindeki doğadan ızdırap verici gerçekleri göz önüne seren boğucu şehire taşınmasını ve orada varolmasını, sanatı diğer tüm kurumların ezici iktidarından kurtarıp kendi için varolan ayrı bir kurum yapmasını gündeme getirir. Baudelaire'e göre sanatta modernlik geçici olandan ebedi olanı çıkarmaktır. Onun görüşünün özü, sanatın hayata üstün gelebileceği ve zamanın ve bu yapılar ile eziyetini durdurabileceği düşüncesidir.

⁸ George BATAILLE, Edebiyat ve Kötülük, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., 1997, s.40,41

Bu yeni sanat, sanat yapıtının yerleşik anlamını kökünden sarsmıştır : Bu tip bir yapıt; gerçeğe yeni bir yaklaşım getirirken, çok anlamlılık, anlamsızlık, çirkinin veya gündeliğin altında yatan görünümlerin şiir (veya sanat yapıtı) konusu olabilmesi, özgür imgelemin kendini içrek ve esrarlı bir dil ile ortaya koyması bakımından modernitenin dili olmuştur. Bu dönemde imgelerin çoğaltılmasını ve çeşitlenmesini mümkün kılan yeni teknolojiler ve yöntemler ile giderek kültürün görselleşmesi, imgenin işlevinin ve hükümdarlığının kabul edilmesi anlamına gelmekteydi ve bunun sayesinde ilk defa plastik sanatlar sanat arenasında daha dikkat çeken bir konuma yerleşmiştir.

Sanatın gelişimi sürecinde modern öznenin, eleştirel ve sorgulayıcı yapısından dolayı nesne ile ilişkisi daha önceki yaklaşımlardan farklı olmuştur. Klasik sanat, akli yatıştırılmayı ve yönlendirmeyi amaçlarken modern sanatçı, etrafına din dışı bir gözlemlerle bakma özgürlüğüne sahip olduğundan beri nesneyi kendi ruh durumuna göre algılar. Modernizm özneyi, herşeyi derinden kavrayan, anlam veren ve tasarlayan olarak tanımlar ve nesnenin anlamı ve konumu özneye bağlıdır. İnsana dış baskılardan kurtulmayı ve bireysel özgürlüğü vadeden modernizm aynı zamanda onu içine kapanmaya itmiştir. Özne ile nesne arasına giren mesafe, bilinçli özne için nesneyi; karşısına koyup çözümleyecek, sezgi ile tinsel gerçekliği kavranacak bir şey durumuna getirmiştir. Modern dünya tasarısının hep nesne üzerinden görselleşmesi, nesnenin imgesinin gitgide onun gerçekliği haline almasına yol açmıştır, bir gösterge olma yoluna girmiştir. Modernizm nesneyi fetişleştirir.

Modern çağın yıkıcılığı, yaşantıları kuşatan, özneyi metalaştıran üretim ilişkileri sürecinden kaynaklanır. Modern sanat, çağın insanının karşıtlıkların gerilimi ve uzlaştırılması amacı arasındaki bunalımını yansıtmak istemiştir. Nesnelere, imgelemin yarattığı yeni gerçeklikte zaman-uzam boyutlarının dışında algılanarak yaşantıların taşıyıcı olurlar. Modern özne devamlı kendini betimlemek istegindedir ve rönesanstan bu yana oluşan ve artık makineleşmiş insana karşı ruhun yeniden kendini bulmasının yolu olan bireyselleşme, insanın kendini ve yaşadığı mekanı betimlemekteki arzuyu doyurmaya yöneliktir.

Varoluş sıkıntısı ve yeni bir yüzyıla yaklaşırken gitgide artan 'kaygı' insanı, izole yaşamlara ve boşluğunu doldurmak için sahip olma edimi ile nesne tutkusuna iter. Nesnelerin yaşam biçimini yarattığı ve şekillendirdiği bu durum ise sanatçıya kendini ve çevresindekileri nesnelere üzerinden okuma isteğini getirir.

XX.yüzyılda nesnenin başlı başına sanat yapıtı olmasından ve sanat ile yaşamın arasındaki sınırın kaybolmasından bahsetmeden önce, modernizmin sancılarını yoğun bir dram ve aynı zamanda coşkulu bir varoluşçuluk ile yaşayan ve yansıtan Van Gogh'a değinmek yerinde olur. Fotoğrafın icadı ile sanatta temsil krizine girildiğinde, empresyonistler duyumlarla kavranabilenin peşine düşmüşler, Van Gogh ise nesnelerin insan psikolojisine göre nasıl algılandığı ve yaşantıların taşıyıcısı olduklarıyla ilgilenerek ekspresyonizmin yolunu açmıştır. Dış dünya ile iç dünyası arasındaki uçurumun giderek artması Van Gogh'u sefalet içinde yalnız ve dramatik bir yazgıya itmştir. Cansız nesnelere insana ait bir canlılık gören ve coşkulu renkleri kullanımıyla onlara zamanın insanı gibi can çekişen bir ruh katan Van Gogh, XX.yüzyılın bazı varoluşçu filozofları tarafından varoluşçuluğun ilk sanatçıları arasında sayılır. Heidegger'in Van Gogh'un Ayakkabılı Natürmort (1886) resmine ilişkin yaptığı yoruma göre, köylü ayakkabılarında o ayakkabıları giyen köylünün bütün bir dünyası açıklıkla gözler önüne serilmektedir. Varoluşsal bir ifadeye sahiptir bu eşyalar. Burada kendisini gösteren dünya, doğrudan varlığın kendisini göstermesi olarak anlaşılmalıdır.



Resim 1.1.3 : Van Gogh, Ayakkabılı Natürmort, 1886

Ekspresyonist estetikte romantizmle aynı düşler ve sıkıntılar vardır.

Romantiklerle aynı başkaldırı coşkuları taşıyan dışavurumcular, şiirsel bir devrimden daha fazlasını gerçekleştirmeye çalıştılar;kendilerinden öncekileri yok etmek istediler ve her çeşit gerçeğe başkaldırdılar.(...) Romantikler kurmayı arzu ederlerken, dışavurumcuların çoğu karşılarında yalnızca yıkıntılar görürler.⁹

Dış dünyanın umutsuzluğunun ve ölümün gerçekliği, bir cennet düşlemeye hal bırakmaz artık.Sanatçının isyanı ve çılgılığı, Munch'te olduğu gibi bastırılmadan gösterilir. Nesne öznenin ruhunun şekillendirdiği şeydir ve huzursuzluk çağının biçimleri nesneyi parçalar ve deformasyona uğratır.

1.2. XX.Yüzyılda Sürrealizm Akımı Öncesinde Modern Arayışlar

XIX.Yüzyılın ortalarından itibaren artan bir hızla oluşan köklü değişim ve yeni toplumsal ve ekonomik ortamın getirdiği karmaşa ve bunalımın,yeni yüzyıl ile yatışacağı umulsa da XX.yüzyıl, daha ilk yıllarında sahne olduğu dünya savaşı ile korkuların ve kaygıların daha uzun süre devam edeceği izlenimini vermiştir. İlerleyen bilim ve teknolojinin ve sonuç olarak modernizm olgusunun getirdiği değişim,insanlık tarihinin yaşam biçimi olarak yeni bir çağa; 'makine çağına' geçmesine neden olmuştur.Bu dönem ortaya çıkan,tarihsel ve geleneksel kalıpları yıkmaya yönelik birçok akım,kuram ve eğilim gerçek bir dönüşümün ürünleridir. Batı dünyasında artık ne aydınlanma felsefesinin akılcılığına ne hristiyanlığın ahlak anlayışına ne de Yunan-Latin hümanizmine güven kalmıştır. İnsan hayatının değersizleştiği,insan ruhunun hiçlik duygusu ve ölümle içiçe olduğu bir dönem başlamış ve yaşama katlanabilmek için yeni anlamlar aranmaya başlanmıştır.

⁹ Jean Michel PALMIER,Modernizmin Serüveni,Hazırlayan:Enis Batur,Alkım Yayınevi,2006,s.252

Sanayileşme ve kapitalizmin vadettiği refah yerine insanlığın daha ziyade bu olguların olumsuz yönleriyle mücadele etmesi sürecinde, insanın giderek ruhunu yitirmiş bir makinaya, kültürün ise bir metaya, bir değişim değerine dönüşmesi, uçsuz bucaksız kentte yığın içindeki yalnız insanın yabancılaşma ve umutsuzluk girdabından kurtulmasını imkansızlaştırmaktadır. Söylenceler ve kahramanlar değişmekteydi. Modern insan tipini biçimlendiren dinamikleri protest bir dil ile işlemesi bakımından Charlie Chaplin'in oynadığı 'Modern Zamanlar' (Les Temps Modernes) adlı film önemli bir örnektir. Film, ağıllarına doğru hızla ilerleyen - bilinçsizce sürüklenen- bir koyun sürüsünün üstten görüntüsüyle başlamaktadır. Onların hemen ardından da, metro istasyonundan çalıştıkları fabrikaya doğru koşuşturan işçilerin görüntüsüyle karşılaşır izleyici. Bundan sonra fabrikadaki işçi olan Chaplin'nin, yeni sistemin toplum düzenine ve egemen ideolojiye uyum sağlayamaması ile başkaldıran serseri bir tip portresi çizmesi ve sonunda sürekli bir yalnızlığa itilmesi anlatılmaktadır. Chaplin, rastgele görünümünün ve günlük hayatın olağanüstülerinin peşinde meraklı, melankolik bir aylak, çağdaş bir gezgin olarak zamanın, çalışmanın ve diğer herşeyin ölçülebilmesini, kuralcılığı, yararcılığı savunan ve dayatan modern hayatı reddeden ve ona başkaldırarak varılmaya çalışan XX.yüzyıl idealist insanını - sanatçısını canlandırır aslında.

Gelişen sosyal bilimler (psikoloji, sosyoloji..vb.) insanın bilinen ve kabul edilmiş olanlardan daha fazla niteliğe sahip bir varlık olduğunu göstermişti. İnsanın nihayet gerek dinin gerekse akılcılığın hor gördüğü yanlarını kabullenmesi, onlardan heyecan duyabilmesi mümkün olmaya başlamıştı. Ruhtaki akıl dışı güçler, varılmaya ve mutluluğa duyulan içgüdü, ve *kendi kendini yaratan* insanın özgürlük istemi, geleneksel inançların ve yargıların parçalanması sonucu açığa çıkmaya başlamıştır.

Modern düşünce klasiğin dogmatizminden yoksundur, yarım kalmışlık ve çift anlamlılık gibi karakteristikleri vardır. Sanat ve düşünce dünyasında modernizmin kendini çoğunlukla birbirinden bağımsız olarak da anlam taşıyan ve aynı zamanda bir bütüne hizmet eden fragmanlar üzerinden göstermesi, çağın parçalı kültürel yapısının ortaya yeni bir dil olarak *fragman estetiğini* çıkardığının göstergesidir.

Fragman,asıl bağlamından koparılmış ve imgenin en özet kaydına ait arayıştır. XIX.yüzyıldan itibaren bazı yapıtlarda beden tümüyle değil parçalarıyla gösterilir. Formun bütünlüğü,kasıtlı olarak modern sanatçı tarafından bozulur ve özlü bir senteze ulaşmak için bu yeni dil kullanılır. Bu dönem değeri artan eskiz yöntemi de aynı şekilde modern görme rejimine hizmet ettiği ve modern düşüncenin hiç bir zaman tam olarak tamamlanmış hissi vermeyecek yapıtlarda hep bir esrar gördüğü için tercih edilir.

Yeni doğan endüstri kültürü ile beraber farklı bir duyarlılık da doğmuştur. Klasik kültürün biçim dili ve estetik anlayışı, modern duyarlılığa cevap vermemektedir artık. Yüzyılın hemen başlarında,modernizmin getirdiği yeni görme biçimi ve modern kent imgelerinin bireyin dünyasını kuşatmış olması sanatta yeni bir akım doğurmuştur.Konularını modern kentteki günlük yaşamdan çıkaran Kübizm, şiirde; Sürrealist sanatçıların oldukça etkilendiği şair Appolinaire'in dilde yeni bir gramer yapısı önerisi ve bu yeni biçmin plastik biçimde geometrik altyapı ile eşleşmesini takip etti.Dış dünyanın ve nesnelerin çözümlenmesinde, Cezanne'ın nesneyi geometrik yalınlık içinde ele alan tutumundan yola çıkan bir bakışla ve bütünüün parçalanıp nesnenin imgesini en özet şekilde yansıtmayı amaçlayan fragmanların düzenlenişiyle yeni bir plastik dil ortaya çıkarttı. Biçimin ön planda olduğu bir akım olan Kübizm'de, kullanılan nesnelerin ve malzemelerin sıradanlığı vurgulanmaktaydı çünkü bunlar ucuz kitle üretiminin sonucunda ortaya çıkmış ve günlük gerçeği imleyen nesnelere. Aldous Huxley'e göre kübistlerin sanatı, insana ait olmaktan çıkarmaları, romantik, duygulu bir makine hayranlığı ile birleşmekteydi.

Kolaj tekniği, X-XII.yüzyıllarda şiirle bağlantılı olarak Japonya'da kullanılmıştı ama sanat formu düzeyinde kabul edilmesi, Kübist sanatçıların modernist biçim arayışları sonucunda olmuştur. Nesnenin imgesini, (bu bakımdan Mısır sanatında olduğu gibi) zihnin en kolay algıladığı açılardan oluşan fragmanların kompoze edilmesiyle oluşturmak istemişlerdir.

Gerçeği yansıtma kaygısı ve güncellik ifade edilirken onu en iyi biçimde yansıtacak malzemelerin seçilmesi ve ‘sanat yapıtına’ dahil edilmesi, malzeme sınırsızlığını getirir ve resim kavramını aşarak nesneleşmeye, sanat objesi olmaya başlar. Asemblaj da yine bu sanatçıların imgeyi resmetmenin ötesine geçip nesneleştirmek çabası sonucu ortaya çıkmıştır. Nesnelere seçimi ve düzenlenişi ile hem kişisel hem toplumsal bir dışavurum niteliğine sahip olan natürmort türü, Kübizm’in kendine özgü parçalı dili ile yeniden uygulandığında, modern hayatın nesnelere ait fragmanlar, dönemin rengine ait delil olarak sunulmuş gibi çağının kültürünü ve yaşam şeklini deşifre eder. Fütüristler de benzer amaçlarla malzeme çeşitliliğini kullandılar. Bu durum ise sanat yapıtına hazır malzemenin girişinin yolunu açmıştır.

Savaş sırasında gelişen ekspresyonizmin ifade estetiği, dönemin sefaletini ve acı manzaralarını, figürü ve nesneyi deforme ederek, renklerin şiddeti ile dokunaklı ve etkileyici bir şekilde yansıtmaktaydı. Ekspresyonist sanatçılar, savaşın ardında bıraktığı hayalet şehirlerin, ve herşeye rağmen yaşama coşkusuyla diriltmeye çalışan insanlığın resmini yapmak niyetindeydiler. Nitekim dışavurumcu estetik, fotoğraf ile olan çekişmesinde etkisini yitirmeyerek modern sanatın özgün bir dili olmayı başardı.

Sanat yoluyla eleştiri ve başkaldırı, çağın insanının trajik ve kaygılı ruhunu ifade edebiliyorsa da, insan varoluşunda anlam bulmaktan vazgeçmek mümkün olmadığından uygarlık bunalımının ardından yeni bir düşünce ve inanç sistemine ihtiyaç duyulmaktaydı. Söz konusu olan; uygarlığın yıktığı geleneği canlandırmak değil, insanlığın tam ortasında durduğu yıkıntının görmezden gelinemeyecek trajikliği içinde, yeni bir insani düzen bulunmasıydı.

Yıkılan değerler ve inançsızlık ile uçuruma sürüklenen ruh; kendini betimleyen sanatlara ilgi gösterse de, yaşayışını güzelleştiremiyor ve ihtiyacı olan yeni bir varoluş dayanağı bulamıyordu. Başkaldırı, henüz yaratıcı olmamış, tam anlamıyla pratik ve yararlı bir ruhsal kurtuluş ortaya sürememişti.

Rasyonalist ilerlemenin de, mistik idealizmin de refahı getirmediği bu günlerde, modernizmin getirdiği felsefi ve sanatsal kırılmalar sonrasında sanat bir yaratma olarak ve şiir bir varoluş biçimi olarak kutsalın yerini tutmaya başlamıştır. Tanrı fikrine inancın yitirildiği ölçüde insan kendi yaratı kapasitesinin de sınırsızlığıyla yüzleşir. ‘Gerçek’ kavramının kesinliği ve boyutları sarsıldığında ‘gerçeküstü’ ile arasında daha yoğun bağlantıların kurulduğu bir köprü inşa edilir insan zihninde.

Yaşamı sanatın konusu yapmaktansa, yaşama şiiri katmak ve yaşamla sanatı bir kılmak, XX.yüzyılın başındaki fırtınalı dönemin en isyankar akımı olan Dada’nın çıkış noktasıdır. I.Dünya savaşı sırasında filizlenen ve 1920 gibi kendi kendini tüketen bu batı altyapılı uluslararası anti-sanat olgusu, sanatın biçim ve içerik sorunlarıyla uğraşmayı reddederek anlamını sorgulayan ikon kırıcı ve meydan okuyucu bir hareket olmuştur.

Yeni insan farkındalığını geliştirmek ve işlemek isteyen Dadacılar, yeni bir dünya ve insanlık için başkaldırıyı temel alan şiirsel bir hümanizm geliştirmeye çalıştılar. Dada’yı oluşturan sanatçılar, amaçlarını bu oluşum içinde örgütleyene dek kendi sanatsal çabalarını diğer modern sanat akımlarına yakın üsluplarda sürdürmekte olan kişilerdi. Kübizm’in ve Fütürizm’in ucuz ve çeşitli sanayi malzemesi kullandığı güncel bir dil olarak kolaj tekniğini, Ekspresyonizm’in sansürsüz gerçeklik ve çirkinliği sergileme cesaretini kullanmışlardır. Örneğin Dadacıların fotomontajlarının altyapısında Dada’nın rastlantı yasasına uygun düşen Kübist kolajın olduğu bilinmektedir.

Asemblaj tekniği ise Dada’da biçimsel olarak rölyef etkisi taşıırken, Sürrealist objeyi hazırlayan önemli bir durak olmuştur. Akımın tartışmacı tutumu karşılığını sanatsal olmayan malzemenin ve güçlü renklerin kullanımında bulmuştur. Hans Arp, renkli ahşap asemblajlarında soyut biçimler ve rastlantısal etkiler kullansa da heykelsi estetikten tam anlamıyla vazgeçmemiştir, aynı dönemler Kurt Schwitters ise *Merz* diye adlandırdığı bir dizi yapıtla asemblajı başka bir noktaya taşımıştır.

Schwitters, buluntu eşyalarla, hurdalarla yaptığı asemblajların ardından *Merzbau* adlı projesi için odasının iç mekanına atık malzemelerden ve günlük kullanım eşyalarından parçalar monte ederek büyük bir heykelin mekanı istila etmesi ve tasarlanmış yeni bir mekan arasında kalmış hissi veren bir yapıt oluşturmuştur. Zaman içinde bu düzenleme Schwitters'ın rastladığı, topladığı, biriktirdiği yeni malzemeleri de eklediğinden süreklilik içinde büyüyen dev bir sanat objesi olmuştur.

Deneyimi irdelemek isteyen Dada sanatçılarının, sadece biçimsel yeniliklerin ve arayışların (Kübizm ve Fütürizm'den yararlanmış olsalar da bu akımlara eleştirileri bu yöndedir) sanat için yeterli bir amaç olduğu anlayışından tatmin olmadıkları ve yaşamdan ayrı bir yerde tutulan ve kutsanan 'sanat' düşüncesine karşı oldukları için Dada hareketinin sanat tarihindeki diğer akımlar gibi ele alınamayacağını belirtmek gerekir. Belli zümrelere ait olan ve halktan koparılan 'sanat için sanatın' alanının kısıtlılığına ve yaşamı dönüştürmeye etkisine olan inançsızlıkları ve öfkeleri, onları bu kesimlerin değerlerine, kurumlarına ve sanatlarına yönelik belli ölçüde saldırganlık içeren tavırlar takınmaya ve performanslar düzenlemeye itti. İnsan onurunun ve insanca yaşam hakkının ayaklar altına alındığı ve *sinirlerin zamanın ellerinde kırbaçlara dönüştüğü*¹⁰ bir dönemde sanatçının görevi estetik hazzın ötesine geçmek olmalıydı, insanların yaşama bakışını etkilemek ve onların dünyayı ve nesneleri farklı şekillerde deneyimlemelerini sağlamak olmalıydı. Dada'yı, sanat tarihinde bir edebi yada plastik sanat akımından çok, yaşam karşısında yeni bir tutum ve eyleme geçiren düşünceler bütününe içeren bir olgu olarak ele almak daha doğru olur.

¹⁰ Tristan Tzara, L'homme Approximatif, 1931 (Yaklaşık adam) adlı şiirinden bir dize. (...)Nos nerfs sont des fouets entre les mains du temps. Çev: F.Asyalı

I.Dünya savaşı sırasında güvenli bir sığınak olarak görülebilecek Zürih'te Dada hareketinin ilk sesleri duyulmuştu. Şair ağırlıklı grubun rastgele kelimelerin dizilişi ile bazen de anlamsız sözcüklerin fonetik sesiyle şiire yönelik deneyler yaptıkları sırada, New York'a ulaşmış iki Fransız sanatçı Marcel Duchamp ve Francis Picabia, akıldan çok göze hitap eden ve zanaate yakın buldukları el becerisine dayalı sanata olan tepkileri formüllendirmeye başlamışlardı. Kübizmin öne sürdüğü 'gerçeklik algısını altüst etmek' çabasını yada yapıbozucu analizi insan ruhunu biçimlendiren makine çağının duyarlılığına yararlı bir adım olarak kabul etseler de yeterli görmüyorlardı. Sanatın yeni bir anlam boyutuna ihtiyacı vardı. Anti-Hümanist bir tutumu benimseyen Dada'da, özellikle Berlin ve Newyork Dadacıları, makineleşme sürecinin insanın en büyük gerçeği ve problemi olduğu düşüncesi ile sözgelimi evlilik gibi kısıtlayıcı ve kurallar koyucu burjuva kurumlarına olan tepkilerini dile getirirken kendilerine özgü bir ikonografi geliştirdiler. Makine-insan karışımlarından oluşan melez biçimler, toplum düzenine ve egemen ahlaki sisteme olan nefretlerini yansıtmak için kullanıldı. Hannah Höch, Marcel Duchamp, George Grosz ve Francis Picabia gibi sanatçılar fotomontaj ve çizimlerinde mekanik bir işleme indirgenen ilişkileri ve duyguları bu biçimlerle ifade ettiler.

Resmin estetik uygulamasından ayrılan Marcel Duchamp, kendini 'sanat kırıcısı' olarak ilan etti ve 1913 yılında ilk ready made (hazır-yapım) nesnesi olan bisiklet tekerleğini daha sonra ise meşhur Pisuar'ını sergiledi. Burada ortaya şu durum çıkmıştır : Değer yer değiştirmekte, değer mekana ve zamana bağlanmakta ve böylece kendi kendine nesneyi yadsımaktadır. Eserin yaratıcısı sanatçı fikri kaybolmakta ve sadece algılayan-sorgulayan izleyici kalmaktadır. Duchamp objeleri sanatın hiyerarşisinden azat ederken aynı zamanda onları ironik bir biçimde yeniden estetize eder. Kavram, Dada sanatçılarının istediği gibi biçimin ötesine geçer ve algıyı tümünden dönüştürür. Dil de hazır malzeme halini alır.



Kelimeler, biçimin yerini aldığı ve başlık attığı nesnelere hem yerde hem de zamanda yardımcı olur: başlık bir renktir.¹¹

Resim 1.2.1 : Marcel Duchamp, Pisuar, 1916

Dadacılar, burjuva toplumun ahlak ve değerlerini sorgulamaktayken, insan doğası ve cinsel kimlik konularındaki yerleşik düşünceleri sarsmak isteyerek alternatif kişilikler yarattılar ve sansasyonel toplumsal duruşları coşku ile karşıladılar. Duchamp'ın duruşunun mitleşmesinde şüphesiz 'Bağımsız Sanatçılar Topluluğu' 1917 tarihindeki sergisine ready made nesnesi 'Pisuar'ın kabul edilmemesi üzerine Dada yayınları ve dergilerinde yer alan fotoğraf ve makalelerin yankısı önemli bir sebeptir. Duchamp'ın nesnesi, Dada'nın ikonu olduğunu ilan etti böylece.

Düşüncelerinin ve oluşturmak istedikleri yeni bakış açısının dışavurumu ve yaygın bir hale gelmesi için eylemlerini planlarken Dadacılar, ücra bir semtte bulunan Voltaire Kabaresi'ndeki toplantı ve performanslardan sonra daha 'saygın' bir çevrenin mekanlarında toplanmaya başladılar hatta bu mekanlardan biri giriş ücretli-konuk listeli bir platforma dönüşerek galerileşti. Burjuva alışkanlıklarını şiddetle reddetmeyi kendilerine temel prensip edinmiş olan bohem Dadacılar, fikirlerinin kavranabilmesi ve amaçlarındaki devrimci gücün anlaşılabilmesi için eğitilmiş ve özgür bir izleyiciye gerek olduğu gerçeğiyle yüzyüze gelmişlerdir. Sürrealizm'de de devam edecek bir ironidir bu.

¹¹ Anne CAUQUELIN, Çağdaş Sanat, Çev: Özlem Avcı ,Dost Yay., 2005, s.83

Dada'nın Fransa'daki cephesini oluşturan sanatçılar Breton'un öncülüğünde akımın yıkıcı nihilizmi ve tutarlı saldırganlığından sanatsal üretim adına tatmin olmamaya başlamışlardı. Paris'teki grup sağcı yönetime karşı net bir tavır içinde olmasına rağmen Berlin Dadası kadar politik değildi ve geleneksel beğenilere Dada ile başlamış bu kökten reddin, sadece anarşik bir duruş olarak kalmasını istemiyordu. Lautreamont'un aklın sınırlarını zorlayan şiirsel imgeleminin gücü, Rimbaud'nun 'Yaşamı değiştirin!' feryadı ve Freud'un insanın ruh yapısı ve bilinçaltına dair savları, insan ruhunun girdaplarını en özgür şekilde yansıtabilecek henüz tüketilmemiş şiirsel bir varoluş biçiminin ve bir sanat hareketinin müjdecisi olma yolundaydı.

2. BÖLÜM

2. SÜRREALİZM

2.1 Sürrealizm Akımının Teorik Altyapısı

Dada hareketinin içinden doğmuş olsa da Dada'nın yıkıcı ve saldırgan tavrına karşılık onarıcı bir misyona sahip olan Sürrealist akım, şair Breton'un Freud'un bilinçaltına dair keşiflerine ve serbest çağrışım tekniğine duyduğu ilginin, ruhsal ve sanatsal bir kurtuluşa olanak verebileceğine inanmasının ardından, yakınlaştığı diğer bazı sanatçılarla (Eluard, Aragon, Soupault, Desnos..) beraber temelini oluşturduğu bir düşünce hareketidir. 'Sürrealist' sözcüğü ilk olarak Kübist şair Appolinaire tarafından kullanılmıştır. 1920'lerde temeli atılan Sürrealizm'in kuşkusuz tek çıkış noktası ve umut bağladığı yeni dayanağı psikanalitik kuramlar değildi, XIX.yüzyıl ortalarından beri etkisi güçlenerek devam eden romantik başkaldırı, Sembolizm'in esrarlı dili ve düşselliğe verdiği öncelik ile sembolist şairlerin doğaüstü imgeler ile metafor yaratmaktaki becerileri, ve diğer bazı modern sanat akımlarının insan psikolojisini cansız nesnelere üzerinden deşifre etme eğilimi Sürrealizm'i besleyen unsurlar olmuştur.

Dada'daki 'yaşamla sanat arasındaki sınırı kaldırmak' niyeti bu harekette 'yaşamı değiştirmek' şekline doğru genişler. Breton ve arkadaşları Dada'nın yıkıcı enerjisini yaratıcı hale getirmek için yeni ilkeler bulmuşlardır.

Sürrealizm ilk olarak edebi bir akım olarak başladı. Breton I. Manifesto'da sürrealist devrimin amacını 'Yaşamla ölümün, gerçek ile düşün, bilinen ile bilinmeyen arasındaki sınırın kalktığı bir zihin durumunun sanatı olmak' olarak tarif ederken, üretim yolunu ruhsal otomatizm ve bilinçaltının dile dökülmesi olarak belirtmekteydi. Sürrealist grubun dergilerinde şiir en önemli yeri tutmaktaydı. Fikirlerinin doğuşu Dada döneminde olan Sürrealizm'in Francis Picabia, Max Ernst, Man Ray, Marcel Duchamp, Hans Arp gibi sanatçıları Dada'nın izlerini korumaktaydılar. İlerleyen yıllarda görsel sanatlarla uğraşan sanatçılar, Romantizm döneminde ressamların, şiir alanında ortaya atılan yeniliklerin peşinden giderek resmin ozanı olmak arzusu ile yeni bir dil oluşturmalarına benzer bir tutum ile, gerçekliği şiirsel algılamanın yada şiirsel bir gerçeklik yaratmanın plastik sonucunu, aklın denetiminin dışında yaratılan imgeler kullanmak suretiyle sürrealist resim türü olarak ortaya çıkardılar.

Sürrealistler sanat tarihinin değişik dönemlerindeki bazı sanatçıları ilham kaynakları olarak kabul etmiş ve onları akımın kendi tarih çizgisinin başına dizmişlerdir. Natürmort öğeleri ile insan fizyonomisini bir araya getirerek oluşturduğu portreler ile 'çift imge' tekniğinin öncüsü sayılan Giuseppe Archimboldo, gravürlerinde zincir, çekmece, yay ve gönye gibi araçlardan oluşma danseden figürler resmeden Floransalı ressam Giovanni Battista Bracelli, ortaçağa ait karanlık zevklere ve cehennem korkularına dair imgeler oluşturan Jerome Bosch Romantizm öncesi dönemde ilk akla gelenleridir. Sonrasında ise romantik melankolinin ustaları Nerval, Andersen, romantik düşlemi doğüstü imgelerle işleyen Blake ve Goya, sembolist ressam Moreau, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Jarry'nin şiirde yarattıkları kırılmalardan sonra ise Van Gogh ve Munch gibi iç dünya ve ifadesi ile uğraşan sanatçıları baştaçı etmişlerdir.

Bir doktrin olmaktan çok yeni bir duyarlılık tarzı oluşturmak isteyen Sürrealizm, kitleye etkileri giderek artan iki disiplin olan fotoğraf ve sinemayı da kullanarak yeni bir bakış tarzını benimseyen bir diyaloglar hareketi olmaya başlamıştır.

Bu akımla beraber sık olarak kullanılan ‘şiiirsel’ kavramı, bu yeni duyarlılığın kilit noktasıdır ve önceki yüzyılın romantik sanatçılarında beri algılandığı gibi, Sürrealist sanatçılar tarafından da bir uygulama biçminden çok bir ruh hali yada duyarlılık olarak anlaşılır. Sürrealist estetik, biçim güzelliğinden ziyade bu şiiirsel tavır düşüncesinden geçer. İnsan ruhunun derinlikli araştırması ile beraber bilinçdışı ve rüyanın ilk kez konulaştığı Sürrealizm’de, düşler öncelikli sanatsal üretim kaynağıydı ve düşsel imgeleri görselleştirmek için üzerinde düşünmek gerekiyordu. Bilinçdışının üzerine yapılan bu bilinçli çalışma çelişkiler barındırır da zihinsel ve ruhsal özgürlüğe ulaşmanın en dolaysız yolu olarak kabul edilmekteydi. Düşün yarattığı sarhoşluk içinde benlik, en özgür deneyimini yaşar, algısının sınırları mantığın duvarlarını aşar. *Dünya bir portakal kadar mavi* görünebilir o zaman, Paul Eluard’a olduğu gibi.

Uyku ile ayıklık arasındaki eşik,gidip gelen imge yığınlarının adımlarıyla herkeste aşındığında,hayat sanki ancak o zaman yaşamaya değer olacaktı.Sesle imge,imgeyle ses, ‘anlam’ denen beş para etmez şeye hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde,dil işte o zaman kendisi olacaktı. Herşeyden önce imge ve dil.¹²

Manifestoda Sürrealist imgenin tanımı, iki veya daha fazla gerçekliğin rastlantısal birleşmesi ile oluşan bir ‘kıvılcım’ olarak yapılır. Appolinaire ile beraber Sürrealizm’i tetikleyen fikir öncüleri arasında sayılan şair Reverdy’e göre, zihin sadece hayalgücü ile özgürleşir. Günlük yaşamın görüntüleri ancak düş ile dönüşür ve sanatsal bir ifadeye dönüşebilir. Karşılaşan iki imge arasındaki mesafe ne kadar fazla ise sürreel imgenin etkisi o kadar çarpıcı olur.

¹² Walter BENJAMIN,Son Bakışta Aşk , Haz. : Nurdan Gürbilek, 2001,Gerçeküstüçülük, s.156

Özgür bırakılmış ruh, sanrısız uyarı ile karşılaştığında farklı öğelerin arasındaki mesafe yok olur ve sürrealist imge oluşur. Lautreamont'un Maldoror Şarkıları'nda geçen 'bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin ameliyat masasında karşılaşmasındaki güzellik' örneği Sürrealistlerin amblematik cümlelerinden olmuştur. Elbet her sanrı durumu etki yaratacak bir sürrealist imge ortaya çıkaracak değildir. Sürrealist bir rüya ahlakından ve görselleştirme çalışmasından söz edilebilir.

Bilinç ve bilinçdışının arasındaki sınırın silikleşmesi ile tamamen karşıt kavramlar olarak algılanmasının son bulması ile modern kent ve günlük yaşam nesnelere, Baudelaire ile başladığı varsayılan sembolist bakış ve ilham altında büyüğü bir hal almaktadır. İki savaş arası yükselen Sürrealizm, yaşanan vahşetin maddi ve manevi enkazından, Dada'nın nihilist isyanı tükendikten sonra yeni bir varoluş umudu inşa etmeyi ummaktadır.

2.1.1 Gündelik Olağanüstü Kavramı

Dada sanatçıları için modern kent, savaş döneminin karmaşası içinde kendi çıkarları doğrultusunda hümanist değerlerden uzaklaşmış burjuva toplumunun kayıtsızlığının, ikiyüzlülüğünün ve bayağı zevklerine ait gösterilerin sahnelendiği bir dekordur. Toplumsalın bu görüntüsünü, ruhsal kökü ve biçimsel çirkinliğini estetize ederek ironik bir biçimde yansıtmak özellikle Alman Dada'sının Alman Ekspresyonizminden devraldığı bir tavidir. Dadacı George Grosz, toplumdaki sınıf farkları arasında savaşın iyice büyüttüğü uçurumu, kazananlar ile kaybedenleri, cansızlaşmış burjuva kurumlarını ve insan doğasına duyduğu tiksintiyi anlatırken makine-insan melezi biçimleri kullanmakta iken aynı dönemde psikolojik değerlerin deformasyonunu biçimsel olarak deforme ettiği kentli tiplerle ifade eden ekspresyonist Alman ressam Otto Dix, benzer bir tutum ile burjuva toplumunun ahlak anlayışına ve yalanlarına saldırmak için, çizimlerinde dışlanmış hayat kadınlarını savunarak ve yücelterek politik bir rol oynamaktadır.

Sürrealistler için ise kent, bir keşif dünyasıydı. Fransız Dadacılarının gruptan ayrılıp Sürrealizm'i oluşturmalarında şüphesiz Paris ile olan ilişkilerinin payı vardır. Sürrealist göz için kent, rastlantı ile kendini meraklı ve arşivci bir göze sunan saklı işaretlerin ve şiirsel görüntülerin bulunduğu bir labirenttir. Gündeliğin şiirselliğini keşfetmeyi, yaşam ile sanatın bir olmasının ve sanatın hayatı yatıştırmasının formülü olarak gören Sürrealistler, kentin büyüünün içlerine işlemesine izin verdiler. Akımın solcu tutumu, halkın benimsediği simgeleri ve popüler zevkleri dışlamamayı getirmekteydi. Sürrealistler zihinlerinde sürrealist imgeye dair kıvılcım yaratacak ipuçlarının peşinde olan gezginlerdi. Çözümlemeye çalıştıkları içsellikleri, dış gerçekliklerle karşılaştığında kendini gizemli nesnelere açığa vurmaktaydı. Sürrealizm'in eşya tutkusu, onu ele aldığı ironik ve melankolik bakış altında, marksizm ve kapitalizm arasındaki karşıtlığın anlaşılmasına ve insan doğasının deşifre edilmesine hizmet etmesi bakımından özgün bir dil oluşturmuştur.

Andre Breton, Sürrealizmin ilk edebi eserlerinden biri olan *Nadja* adlı romanına 'Ben kimim?' sorusuyla başlar. Roman, kentin sokaklarında bir görünüp bir kaybolan işaretlerin, tesadüflerin, ayrıntıların peşinde yaşanan bir aşkı anlatır. Nadja, kentin kimi görünümünde ve nesnelere çağrışımlar ve tılsımlı analogiler bulan ruh sağlığı gelgitli bir kadın kahramandır ve Breton'un aşkı, ilk andan itibaren ezoterik bir şekilde bürünerek Nadja'yı aşar ve daha çok onun peşinden keşfettiği şeyler etkiler onu. Bu 'şok' etkileri barındırabilen deneyimin bakışı altında en sıradan ve gözden düşmüş şeyler bile coşku yaratabilen imgeler olabilirler.

Gözden düşmüş şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelere, kuyruklu piyanolarda (...) Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimari sefaletin, iç mekanların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kahinler, bu müneccimlerdir.¹³

¹³ Walter BENJAMIN, a.g.k., s.159

Sürrealistlerin modern bir kent mitolojisi yaratmak isteği, Breton'da olduğu gibi, Aragon'da da *Le Paysan de Paris* (Paris Köylüsü) kitabında, okuyucunun zihninde kentin kendisi için dokunaklı bir gizem taşıdığı yerlerden oluşan soyut bir dekor oluşturma çabası ile kendini gösterir. Metropol kentleşmesi sürecinde eski değerini kaybeden sokaklar, pasajlar ve vitrinleri yeni üretim modasının gerisinde kalan türlü objeyle dolu dükkanlar, romantik bir antikapitalizm peşinde olan Sürrealistler için barınak gibiydi. Paris, dış gerçekliğinin üzerine yaratıcı düş ile örülmüş masalsi bir küçük dünyaydı onlara göre.

'Gündelik olağanüstü' kavramı Sürrealist yaratımın yani şiirin, fotoğrafın, resmin, objenin en önemli esinlerinden biridir. Sürrealizmin kendini gösterişi birçok farklı kanatta çeşitlense de ortak amacı çoşkulu bir iyimserlik yaratmaktır, bu çaba anarşi gerektirse bile. Melankoli ve kara mizahın birbirini dengelediği bir farkındalık, Sürrealizmin XX. yüzyıl duyarlılığına getirdiği en özgün yaklaşımdır. Herşeye rağmen ve herşeyin farkında olarak mutluluğa ve özgürlüğe inanmak. Sürrealistler her zaman 'Yaşamı değiştirin!' diyen Rimbaud ile 'Dünyayı değiştirin!' diyen Marx'ı uzlaştırma hayalini taşımışlardır.

Mizah (*humour*), Sürrealist dünya görüşünün hep özgün bir silahı olmuştur. Breton 'kara mizah' terimini ilk kez kullandığında, ona dair kesin bir tanımlama yapmaz ancak kendi düşüncelerini Freud'un 1905-1927 yılları arasında mizah üzerine yazdığı denemelerinde yaptığı çıkarımlara dayandırır. Freud, mizahı; acı ve aşığılanmanın üstesinden gelinebilecek bir yöntem olarak göstermiştir, boyun eğmeyen, isyancı mizahi tavır, baş kaldırının en görkemli işaretidir, acı çekmenin karşısındadır. Gerçek tarafından körleştirilmeye karşı koymak bir biçimde haz ilkesinin safhında olmaktır. Mizahi tavır kendini farklı düşünceler içinde doğrulama yeteneğine sahiptir, yıkıcı ve özgürleştirici değerlerin bir parçasıdır. Sürrealizm'de kara mizah, tabulara, korkulara, baskıya ve umutsuzluğa karşı ironik bir başkaldırının sesidir.

Keskin bir duyarlılık ve farkındalığın yarattığı melankoliden doğan ironik bir serzeniş olarak mizah, gündelik yaşamın ve nesnelere gramerini kullanan Sürrealistlerce satır aralarına gizlenmiştir.

Mevcut düzen içinde varoluş sıkıntısını dağıtmak için Sürrealizm'in önemli unsurları olan kara mizahı ve çocuksuluğu ustaca kullanan şair Prévert XX.yüzyıl aydınının 'sürreel realite' fikrini nasıl benimsediğine iyi bir örnektir. 1925'te Sürrealist gruba dahil olan şair Jacques Prévert, tam anlamıyla Sürrealist yapı içinde üretmeden önce yıllarca akımın devrimci coşkusundan ve şiirsel başkaldırısından beslenmiş, duyularla algılanan ve en gündelik seyirliklerden, en sıradan nesnelere trajikomik hallerinden yakalanan, hayatı yaşanılır kılmayı amaçlayan bir sınıfın tüm umutlarıyla dolu bir musikiyi gündelik dilin basitliği ile sunmuştur. Rejimi, hükümeti ve kiliseyi alaycı bir dille eleştirirken çocuksu bir imgelem ile sürrealist imgeler ve kişileştirmeler kullandığı şiirlerinde şok etkisini kullanmıştır. En gündelik ve sıradan hazları, umutsuzluğun ve sefaletin hüküm sürdüğü toplumun ruhunu onarmak için mucizeler gibi göstermiştir. İki savaş arası Paris'inin gündelik hayatını arşivleyen hümanist fotoğrafçı Robert Doisneau onun; tıpkı terkedilmiş bir alanda çocukların, sokaktaki enkazlar ve buluntu eşyalarla oyunlar uydurmaları ve yeni bir dünya yaratmaları gibi, gündelik dilin kelimeleriyle yeni bir *oyun* bulduğunu söylemiştir. Prévert dış gerçekliği yeniden boyar, sinematografik dili ile, gündelik olağanüstüyü çoğu zaman günlük kullanım objelerinin gerçeküstü kompozisyonlarının içerdiği mizah ile yansıtan René Magritte'in tablo-şiirinin karşısına film-şiiri koyar. Prévert'in ve Magritte'in düşleri uyutmak değil uyandırmak içindir. Prévert'in 'Sabah Keyfi' (*La Grasse Matinée*, 1945) şiiri, Magritte'in pencere manzarası olarak bir bardak suyun ve bir ekmeğin resmedildiği 'Altın Efsane' (*La Légende Dorée*, 1958) tablosunu getiriyor akla. Gündelik ihtiyaçların tatmini ironik bir iyimserlikle mucize gibi yansıtılmaktadır bu iki eserde.

(...)

Müthiştir müthiş

Çinko tezgahın üstünde kırılan

Katı yumurtanın çıtırtısı

Katı yumurtanın çıtırtısı

Müthiştir müthiş

Aç adamın kafasında çınladığı zaman.

Jacques Prévert (Çev:Oktay Rıfat)

Sürrealizmin iki savaş arası dönemde insan ruhunda yeşertmek istediği şiirsel varoluşu ve direniş estetiğini irdelerken, melankolik tavrındaki içkin başkaldırıcı çocuksuluğun saf ve umut dolu enerjisi ile beslediğinin altını çizmek gerekir. Ortaçağdan itibaren uzak ve sır dolu Satürn yıldızıyla özdeşleştirilen melankolik mizaç, genelde alegorik olarak keşişlerle imgelemiş, aynı zamanda bireysel düzeyde de olsa bir tür başkaldırı olarak görüldüğü için yasaklanmıştır. İnsanın kendisini tanrıdan, devletten bağımsız ve özgürleşmiş duyumsaması, düşüncelere ve düşlere dalıp kendini soyutlanması, düzen karşıtı tehlikeli bir tutumdur.

Rönesans ile beraber şiirsel melankoli kavramı ile melankolinin entellektüel bir faaliyetin parçası olması, batı düşüncesinde deha ile delilik arasında bir durumu olan melankolik kahraman tipini yaratmıştır. Alman sanat tarihçisi Panofsky, melankoliyi işleyen yapıtların en ünlüsü olan Dürer'in '*Melencolia I*' (1514) adlı oymabaskısını Rönesans ikonografisi çerçevesinde çözümlemiştir. Panofsky'e göre gözleri uzak bir ufka kilitli, etrafı araç gereçler ve tuhaf nesnelere dolu bu karanlık yüzlü figürün kapalı ve işlevsiz kanatları engellenmiş dehanın özelemleridir. Yapıtta, başarısızlık ve yetersizlik duygusu yüzünden melankolik eylemsizlik içine düşmüş yaratıcı dehanın acı içindeki durumunun yansıtıldığı görüşündedir.

*Panofsky, Dürer'in imgesini, yaratıcı sanatçının ıstırap ve başarısızlık duygusunu dile getiren, modern ya da belki de XIX.yüzyıla özgü bir yöne çekmeyi ister.*¹⁴

Modern çağın melankolisi, 'doğanın yitirildiği,ideale ise henüz ulaşamadığı' modern dünyanın yapay ve mekanikleşen gerçekliğinin onurlu reddi olan bir ruh halinin tepkisi olarak ilkin Romantizm'de yaşanmıştır. Toplumsallaşmayan ve münzevi bir hayat seçen sanatçının yapıtı, yaralanmış yada yitirilmiş dünya için (kayıp cennet) özlem dolu bir çığlık ya da ağıttır. Yapıtaşlarında inkar,başkaldırı ve uyumsuzluk olduğu düşünülürse, tarihin sonunun geldiği ve dünyanın büyüünün kaybolduğu bir dönemde aydın insanın kaçınılmaz tavrıdır melankoli. Tanrıdan ve devletten birşey beklemeyen düzen karşıtı tutumun ve geçmişi devrimci eylem için ütöpik geleceğe yönelik praksis için kaynak edinmek fikrinin, anlamlı bir başkaldırı yaratıp yaratamayacağı üzerine düşünülmektedir.

XX.yüzyılda Benjamin 'Sol Melankoli' adı altında tanımladığı boyutuyla Marksizm'in meşruluğunun çöküşü ve sosyalizm idealinin kaybı dolayısıyla¹⁵ mücadele isteğini yitiren ve yiten idealinin peşinde kendini toplumdan soyutlayan insanın nesnelere olan düşkünlüğüne dikkat çeker. Baudelaire'in modern döneme özgü bilgelik olarak sunduğu; 'ebedi tekrarın yıldırıcılığının karşısına rastlantıyı, ilerleme denilen fırtınanın karşısına tutkuyu koyan sarhoşluğun' gücünü devrime kazandırmak isteyen Sürrealistlerin ideolojisi, politik eylemlerini sanatsal amaçlar ile bağdaştırmanın zorluğu ile karşılaştıklarında,kollektivist bir tutum içeren Marksist politik tutum ile Sürrealizm'in bireyci sanatı çok geçmeden yol ayrımına gelmiştir.

¹⁴ Frances A.YATES,Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa, Çev: Kemal Atakay , YKY Yay., Cogito, Sayı:51, 2007, s.176

¹⁵ Freud, Yas ve Melankoli adlı çalışmasında melankolinin sevilen nesnenin kaybına verilen bir tepki olduğunu öne sürer. Bu kaybı libidonun başka bir nesneye yönelmesi değil, libidonun narsistik bir biçimde kayıp nesneyle özdeşleşmiş olan egoya ulaşımı izler. Böylece nesnenin gölgesi Ben'in üzerine düşmüş ve Ben yitirilen nesneymiş gibi yargılanmıştır. Bu durumu Walter Benjamin'in yorumu açısından incelersek yitirilmiş siyasi ve toplumsal idealin bireyin üzerine melankoli olarak çöküşü olarak yorumlayabiliriz.

Breton, Marx yerine Rimbaud'yu seçmekle,Sürrealizmin eylem değil, çilecilik ve ruhsal deneyim olduğunu gösterdi.¹⁶

Ütopik bir dünyaya yönelmiş arayışı ile mevcut düzene uyum sağlamayı, boyun eğmeyi beceremeyen melankolik mizaç,hiçlik ve ölüm üzerine yoğunlaşmış düşüncelerinin meditasyonu içinde,insanlardan ziyade nesnelere bağlanır ve dünyaya ve onun nesnelere alegorik bakışla yaklaşarak anlamlandırmaya çalışır mevcut hayatını. Sanatın hayatı dönüştürme işlevini kullanır ve kent ve imgeleri onun zihninde hep bir şeye dönüşürler: şiirsel imgelere.

Melankoli,o inatçı kendine dönüklüğünde,ölü nesnelere tefekkür içinde kucaklar. 'Şeylerin dünyasına' sadıktır, melankoli mantığının -fetişist arzusunun gerektirdiği bütün o tutuculuğu ve insan ilişkilerinden uzaklaşısıyla- belirli bir fetişizm mantığını kapsadığı işaret edilmektedir.¹⁷

O halde XX.yüzyılda Baudelaire'in melankolik gösterge avcısı gezgini, kent sokaklarını mesken tutan gözlemci Sürrealist sanatçının kendisidir. Baudelaire'den itibaren modernizm olgusunu ve modern deneyim kavramını inceleyen Marksist filozof Walter Benjamin, kentin bitpazarlarına düzenli olarak uğrayıp kimi şifreler yada çağrışımlar barındıran nesnelere karşılaşan Sürrealistlerin, 'gözden düşmüş ve eskiyen' şeylere yaptığı melankolik vurgunun, derin bir kapitalizm eleştirisi olduğunu öne sürer. İnsan maddesel olmayan şeylere ilişkin kavrayışlarını geliştirirken doğal olarak bunları maddesel şeyler çerçevesinde dile getirme gereğini duyar ve dil kesinlik ararken imgeler üzerinden metafor yaratır.Benjamin'in yakınlık duyduğu ve üzerine çalıştığı iki duyarlılık, Barok ve Sürrealizm'de dünyayı uzamlaştırma çabası vardır,gerçekler alegorik bakış altında nesneleşir.

¹⁶ Albert CAMUS,a.g.e., s.101

¹⁷ Walter BENJAMIN, The Origin of German Tragic Drama, Çev: John Osborne, Verso Yay.,Londra, 1977, s.156 (İngilizceden çev.: Şeyda Öztürk)

Sürrealizm'in dehası,Barok'taki harabe kültürünü,tam bir kendinden geçişle genelleştirmesinde;modern çağın nihilistçi enerjilerinin herşeyi bir harabe yada parçacığa dönüştürdüğünü - bu nedenle de biriktirilebilir kıldığını- kavramakta yatar.Geçmiş artık (tanımı gereği) ömrünü doldurmuş,şimdiyse seri antika üretimine geçmiş, muhafızları, şifre çözücüler ve koleksiyoncuları davet eder nitelikte bir dünyadır bu.¹⁸

Bireyler arasında sosyal mesafenin büyümesi,dört duvar içine hapsolan insanın ruhunda boşluk hissi yaratmış ve ve bu boşluk modern endüstri toplumunda tüketim ile dolayısıyla eşya ile doldurulmaya başlanmıştır. XX.yüzyılın başlarındaki kitle kültürü insanlar için üretilen objelerle cisimleşmiş ve eşyalar fonksiyonlarının ötesinde imgeleşmiş, göstergeleşmiştir. Tarihin ancak ölü olduğu ve nesnelere fetişleştirilmiş olduğu için okunabildiğini yazmıştır Walter Benjamin. Geçmişin uçucu olan gerçek imgesi, ancak rastlantı sırasındaki deneyimde karşılaşılabilecek bir nesnede korunmuştur. Nesnenin imgeleştiği, ruhbilim ve fenomenolojinin alanlarıyla beraber sanata girdiği bu boyut, Bergson'un *durée* (zaman)¹⁹ kavramındaki 'saf hatırlama'nın karşısına 'gayri iradi hatırlamayı' koyan Marcel Proust'un yapıtında incelikle işlenir. Zaman ilerledikçe çeşitli yaşantıların ardından anlamı derinleşen,takvimleşen birçok nesne ile ansızın karşılaşıldığında,insan zamanın ve değişimin sürekliliği ile yüzyüze gelir. Belleğin ve geçmişin keşfine dair bir arayış değildir burada önemli olan, dünyayı deşifre edilmesi gereken bir metin gibi görmek ve göstergelere karşı duyarlı olmaktır. Sanat maddeyi manevileştiren dönüşüm gücüdür.

¹⁸ Susan SONTAG, Sanatçı:Örnek Bir Çilekeş,Haz:Y.Salman,M.G.Sökmen,Metis Yay.,1998,s.109

¹⁹ 'Durée' kavramı Bergson'un felsefesinde,bilimin ölçütlerince kavranan,homojen zaman kavramına karşıt olarak,bilinç içinde kesintisiz bir akış oluşturan,geçmiş şimdi ve geleceğin birbiri içinde eridiği zaman anlayışı anlamına gelir.

Gerçek, ancak yazarın iki farklı nesneyi alıp aralarındaki ilişkiyi, bilimde benzersiz nedensellik yasaasının sağladığı ilişkinin sanat alemindeki karşılığını saptadığı ve onları güzel bir üslubun zorunlu halkaları içine hapsedtiği an ortaya çıkacaktır. Yazar da tıpkı hayat gibi, iki izlenimde ortak olan bir niteliği bulup özü ortaya çıkaracak ve onları zamanın sıradanlığından kurtarıp bir metaforun içinde birleştirecektir.²⁰

Geçmiş somutlaştıran maddi ve sosyal bir bellek olarak eşya, insanın kendi varoluşunu ve imgesini barındırır, kültürel kimliğini tanımlar. İnsan, çevresinde yaşantılarını taşıyan, psikolojik zamanını yansıtan göstergeler ile zihinsel peysajını yaratır. Zaman akışı her iç mekanı müzeleştirir, akıp giden an ve değişim bir bakıma etraftaki eşyalarda görülen değişikliklerle, yıpranma ve yokolmalarla görselleşmektedir. Fenomenolojik bakış açısından iç mekan, bireyin etrafını saran şeyleri içselleştirdiği yaşam alanıdır. Psikolojide 'kendileme' (*appropriation*) kavramıyla ifade edilen olgu, bir mekanın yada eşyanın dönüştürülmesinde ortaya çıkan içsel bir arzunun göstergesi ve özne-nesne ilişkisinde psiko-sosyolojik süreçtir.

Modernizm sürecinde tüketim toplumuna gidildikçe, eşyanın denonatif anlamı, konotatif anlamının gerisinde kalmaktadır ve eşya kullanım değerinden çok sembolik değeri dolayısıyla algılanmaya başlamıştır, Roland Barthes'ın deyişiyle bir mitos niteliği kazanmaktadır.²¹ Modern sanatta eşyanın sık olarak şiirsel imgeye dönüşmesi ve Sürrealistlerin bunu adeta kuramlaştırmaları insan ve dolayısıyla toplumun duygusal ve yapısal dönüşümünü göstergeleştirmiş olduğu içindir. İhtiyacın ve cevabının sembolü olan eşya, sosyal bellek açısından takvimleşmiştir.

²⁰ Marcel PROUST, *Yakalanan Zaman*, YKY Yay., Çev: Roza Hakmen, İstanbul, 2002, s.197

²¹ Eşyanın *denonatif anlamı*, onun teknik özelliklerini içeren objektif ve yapısından önce belirlenen anlamıdır. *Konotatif anlam* ise, bireyin geçmiş yaşantıları, sosyal statüsü ve bağlı olduğu grupların değerleriyle ilişkili bir çağrışım alanına tekabül eder. Eşyanın etrafındaki anlam halesidir. Prof. Dr. Nuri BİLGİN, a.g.e, s.248

Ruhsal yaşamın derinliği ve varoluşun sınırları ile uğraşan Sürrealist zihin, düş kuran bilincin belgesi olan şiirsel imge ile kendini ortaya koymaktadır. Sürrealist imge, gerçek ile gerçektışının işlevinin bir araya gelmesi ile doğar ve ürettiği metafor ile geniş boyutlu gerçekliğe varır. Dış dünya ile iç dünyanın karşılaşması, dış dünyanın maddi gerçekliklerinin iç dünyanın manevi durumlarına gönderme yapan imgeler olarak yeniden anlam kazanması ile oluşan şiirsel imge gerçeğin deşifre edilmesinde gündelik dilden bir kaçıştır. Ruhçözümleme literatüründe de imge kavramına bu tür bir yaklaşımla bakılsa da gerçeği ve gerçektışını dokuyan şiirsel imge nedensellikten uzak ve metafor yaratmaya dönüktür.

Burada belleğin rolünden de bahsetmek gerekir, bellek geçmişe ait tüm bilgi ve birikimlerin deposu değil, geçmişin verilerinin şimdiki zamanın algısıyla yeniden kurgulanmasıdır . Düşünceler belleğe soyut haliyle kaydedilmez, imgelere sığınarak yerleşirler. Şimdiki zamanda hatırlanan ya da göze çarpan imgeler, mevcut anın bakışında yeniden yapılanarak bir anlam taşıdığı için yaratıcı algının süzgecinden geçerler. Sanatçının belleği, dünyanın belleği ile etkileşerek ifadesini oluşturur.

Sürrealistlerin titiz bir arayışla peşine düştükleri bilinçdışı, en çok melankoliğin düş kurma mesaisinde zengin bir literatür oluşturan yalnızlık imgeleri ile görselleşir. Düş kurulan mekan ve nesnelere, sanatçının iç dünyasından gelen ışıqla yeniden şekillenir ve adeta ete kemiğe bürünür. ‘Şeyler’ pratik işlevlerinin ötesinde birçok sembolik işlev esinlerler. İmgelem gücü şeyleri dönüştürür, Sürrealizm’in şiirsel bakışı altında ‘insanlaştırır’. Nesnelere yaşanan düşünsel sürecin sonucunda sanatçı, yaşantısı ile nesnenin dış gerçekliğinden öte çağrıştırdıkları arasında bağlar kurar ve metafor yaratmak amacıyla onu asıl bağlamından kopartarak dönüştürür. Psikolojik işlevler yüklenen nesne, geçmiş ile geleceğin arasında durarak, sanatçının kişiliğinin imzasını taşır ve özgün bir varoluş kazanır. Dış dünyaya ait somutluk içselleşerek soyutlaşmış, iç dünyaya ait ruhsallık ise nesne de maddileşerek görselleşmiştir.

Ruhbilimsel olarak tavan arası-mahzen kutupları arasındaki dikey eksenin, insan zihnini imlediğinden bahsedilir.²² Bu noktada Sürrealistlerin özel bir hayranlık besledikleri Edgar Allan Poe'nun öyküsü, bu tür bir imgelemin şiirsel boyutunu sunar : Usherlar'ın Çöküşü.

Victor Hugo 1831'de Notre-Dame'ın Kamburu romanını yazdığında Quasimodo'nun Notre-Dame kilisesi ile olan bağına değinirken 'tıpkı bir salyangozun kabuğunun biçimini alması gibi onun da kilisenin biçimini aldığı', sadece bedeninin değil düşüncelerinin de kilisenin biçimini aldığı ve bahtsızlığının ilk etkisinin eşyaya attığı bakışı bulandırmak olduğunu söyler. Poe'nun 1839 tarihli öyküsünde ise metafor çok daha örtük bir dille, neredeyse bir fısıltı halinde hissedilir: Düşgücünü insan-eşya ,canlı-cansız arasındaki ince sınıra taşıyan bu öyküde antropomorfik nesne imgesi birçok metaforla işlenmiştir. Melankoli dolu Usher malikanesi ile öyküde geceleyin karşılaşılır. Mekan ile sakini kusursuz bir biçimde denk düşerler, tüm görüntüleri aynı karakteristik etkinin ve ortak yazgının dışavurumudur, ana karakter Roderick Usher oturduğu kasvetli malikane ile benzer bir fizyonomiye sahiptir. Gizli geçitleriyle,mahzeni,kütüphanesi ve üzerine çökmüş bulutlardan oluşan hortum ile bu malikane, kahramanının zihnini simgelemektedir. Şöyle ki; evin altın sarısı bayrakları Usher'ın ipeksi saçlarını, ışıklı pencereler gözlerini, inciyle parlayan kapının ağzını oluşturduğu hissedilir. Öykünün sonlarına doğru,Usher'ın ruh durumu kötüledikçe evin çehresi de değişiklik gösterir, göze benzer pencerelere kızıl bir ışık düşer (kan oturur), kapıların rengi atar ve Usher öldüğü zaman ev büyük bir gürültüyle yıkılır. Düşler, tarihsiz geçmişe aittirler. Yalnızlık nesnelere yaşantıların ve düşlerin en gizlilikle barındığı yerlerdir.

²² Ruhçözümçü Carl JUNG, dikey bir eksenle ele aldığı 'ev' imgesiyle insan ruhuna gönderme yapmaktadır. Çatının (tavan arasının) ussallığı ile mahzenin usdışılığı karşı karşıya konmaktadır. Yeraltında olan karanlık mahzen, bilinçaltıyla özdeşleştirilirken, mantık ile eşleşen çatı, insanı dış etkilerden korumaya yönelik aydınlık ve güvenli bir kattır. İnsan, tavan arasından gelen bir tehdide karşı daha cesaretle ve sakin davranabilse de, mahzenden gelen tedirgin edici sesler karşısında tam anlamıyla mantıklı davranamayabilir.

2.2 Sürrealist Düşüncenin Farklı Sanat Disiplinlerinde Yansıması

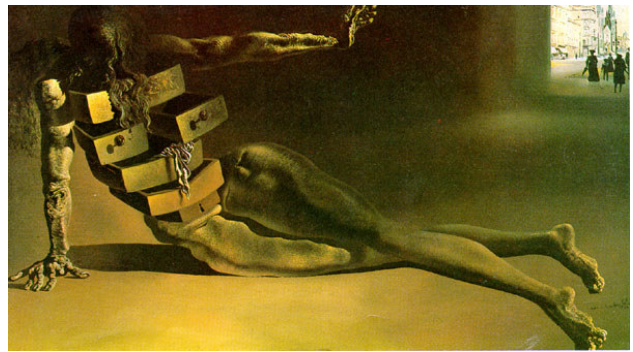
Elinde şamdanıyla ruhun mahzenine inen Sürrealizm'in şiirsel imgenin peşinden tüm sanatsal disiplinlerin tekniklerini kökünden değiştirdiği görülür. Sürrealist ressamlar arasında erken dönemlerden beri kutuplaşma dikkat çekmiştir, akımın ruhsal otomatizme verdiği başrol, görsel eşdeğerini bir yandan Masson ve Miro'nun çizimlerinde olduğu gibi çizgisel soyutlamalar ile bulurken, öte yandan Ernst'in Chirico'nun metafizik resim tarzından etkilendikten sonra Dadacı kolajlarındaki imge zenginliğini yeni bir resimsel dile başarı ile uyarlaması ile resim betimleyici bir yola girmiştir. Birçok Sürrealist ressamda ilgi uyandıran Giorgio De Chirico, sıradan nesnelerin ardında yatan gerçeği nesnelere arasındaki gizemli ilişkilerle vermeye çalışmış, nesnelere kendi ortamlarından koparıp farklı mekanlarda bir araya getirmiştir. Sürrealist resmin ruhsal otomatizm arayışı düşsel soyutlamalara varırken, hayal ve olağanüstünün imgelerinin resimlenmesi ise öteki yolu Magritte, Tanguy, Dali gibi ressamların Flaman ressamlarının plastik üslubunun titizliğiyle gerçeküstü biçimler ortaya çıkaran resmine götürmüştür.

İki İspanyol sanatçı Dali ve Picasso'nun yapıtları, Breton ve diğer Parisli Sürrealist sanatçı grubu tarafından heyecan ile karşılanmıştır. Picasso, Sürrealist akıma yaklaşan yapıtlar vermeden önce yüzyılın birkaç sanatsal akıma ait olabilecek çeşitlilikte yapıt üreten bir sanatçıydı. 1930'larda Sürrealist dergi Minotaure'da Picasso'nun biraraya getirilmiş ev eşyaları ile tanımlanan kadın figürlerinin yer aldığı desenleri sergilemişti. O sıralarda sanatçı, nesne parçalarının birleşmesiyle figüratif etkiler veren metal heykel denemelerini de yapmaktaydı. Freud eşya ve klasik malzemede biçimsel dönüştürme isteğinin bilinçaltının yaratma gücünün bir yolu olduğunu belirtmiştir. Picasso ressam kimliğinden çok obje denemeleriyle Sürrealizme dahil olmuştur.

Dali tam da Breton'un tükenmez bir ana kaynak olarak gösterdiği şekilde Freud'un psikanalizine ve bilinçaltının çarpıtılmış imgelerine sıkı sıkıya bağlıydı, onun hayal dünyasında herşey bir ruh durumunu ve duyguyu sembolize eden bir imgeydi ve herşey bilinçaltının hüküm sürdüğü bu metafizik iç dünyada başka bir şeye dönüşüyordu. Ernst'ten Dali'ye geçişin psikolojiden psikiatriye geçiş olduğu fikri yaygındır, Dali kendi tekniğini somut mantıkdışının imgelerinin bir anlık ve elde yapılmış fotoğrafı olarak betimlemiştir. Figür, nesne ve mekanın birbirine kaynadığı, sanrısız bir algıya ait sürekli dönüşüm içinde olan çoğul imgelere yer vermiş, cinsellik, ölüm, beslenme gibi temel dürtülerden ya da saplantı ve fobilerinden yola çıkarak şeyleri ilginç deformasyonlara uğratmıştır. Çifte imge alanında herşeyin değişken ve kaçak, çok anlamlı olduğu eski geleneği sürdürmüştür.

Dali, düşüncelerinin bir kısmını eski eserlerden almakla beraber bu imgeleri yenilemiştir. XVII.yüzyılın başında Floransalı gravürücü Bracelli'nin nişli ve çekmeceli mobilyalar olarak tasarladığı insan figürlerinden sonra, onun sanatında çekmeceli eşyalar, korunmuş, gizlenmiş, bilinçli ya da bilinçsiz herkesin gizi olan şeylerle bağlantılı olarak kullanılmıştır. Milo Venüs'ü'nü gövdesinde açık çekmeceler ile tasarlarırken Dali, Freud'un; ölümsüz Yunan ile çağdaş dönem arasındaki tek farkın Yunan döneminde tamamen Neo-Platoncu olan insan bedeninin çağdaş dönemde yalnızca psikanalizin açabildiği gizli çekmecelerle dolu olduğunu keşfettiğini söylemiştir. Sürrealist sanatta şiirsel imgenin ışığının altında objelerin pratik işlevleri ruhun soyut işlevlerine gönderme yapar.

Dali, çekmeceli bir figürün yer aldığı resmi Antropomorfik Kabin'de (1936) de figür-eşya melezi bir form üretirken, başka bir resimde Hollywood yıldızı Mae West'in yüzü; saçları perde, burnu üzerinde bir saatin yer aldığı bir şömüne, gözleri iki tablo, ağzı kanepenin bir odaya dönüşmüştür.



Resim 2.2.1.1 Dali, Antropomorfik Kabin, 1936

Dali, Freud'un savlarıyla yakın ilişki içinde gerçeküstüyü bilinçaltında arayıp rüyalarını ve psikozlarını resmederken, Belçikalı ressam René Magritte Sürrealist deneyimi dilde; bağlamından koparılan ve sürprizli biraraya gelişler içinde algıları altüst eden gündelik hayata ait imgelerde bulmuştur. Kalıplaşmış anlamları tersyüz ederek zihni gerçek ile gerçektışının sınırı hakkında sorgulayarak filozofça bir rol üstlenmiştir. Dali gibi otomatizmden ve soyutlamadan uzak durarak imgelerini Van Eyck kadar titizlikle resmetse de Magritte'in Sürrealist üslubunun özgünlüğü, sıradan nesnelere ait imgeleriyle sıradışı kompozisyonlar üretirken, gerçeğin doğası üzerine araştırma niteliğinde olmasında, herşeyde görünenden fazla bir anlam, insan ruhuna gönderdikleri sinyallerde bir tür gizem olduğunu yansıttığıdır. Bu yaklaşım, dil kavramı ile ne kadar uğraştığını gösterir: bazı resimlerinde temsili resmini, yani resmin resmini yapar. Kimi nesnelere ait imgelerin altında alakasız isimlerin yazılı olduğu tablolarında temsil ile gerçeğin, dil ile imgenin ilişkilerini irdeler. Dil, dış dünya diye nitelendirilen şeyin, insanın kendi imgelemi ile tanımlanmasıdır dolayısıyla herşey bir gizem barındırır ve sembolleşebilir.



Resim 2.2.2 : René Magritte, Yatak Odasında Felsefe, 1947

Magritte Sürrealizm'in ayrı bir kanadını oluştururken, bilinçaltı, psikanalize ve ruhsal otomatizme tam anlamıyla sırtını döner. Onun ilgilendiği, insan ruhunun hayatın tekdüzeliği ve varoluş kıskacı içinde ansızın yakaladığı çağrışımlardır; insanın nesnelere olan ve nesnelere kendi aralarında olan ilişkilerini yeniden yaratan gündüz düşleridir, zihinsel kaçamaklardır. Magritte görmeye çağırır izleyiciyi. Kusursuz bir resmin yalnızca ilk karşılaştığında yoğun bir etki yarattığını söylerken kuşkusuz sanatçının zihninde sürrealist imgeyle karşılaştığında yaşadığına benzer bir heyecanı ve şok duygusunu, izleyicinin de deneyimleyeceğinden bahsetmektedir. Resim tekniğinde yenilik içermeyen, dokudan, kişilikli fırça darbelerinden kaçınarak gerçekçi, sade bir resim dili kullanan Magritte, resmin tümüyle arka planda kalmasını ve insanların fikirleriyle iletişime geçmesini hedefler. Sanatçının bazı tablolarında, imkansızın resmedilmesi izleyicide; şaşkınlığın ve şiirsel çağrışımların yanısıra tezatın önemli ölçüde güldürü öğesi olmasıyla mizah duygusunu da tetikler, sürrealist dünya görüşünü diğer çoğu Sürrealist ressam gibi bilinçaltına dönük doğaüstü imgelerle değil de günlük hayata ait ve popüler imgelerin üzerinden yapması da onu kent sokaklarını arşınlayarak gerçeği, gerçekdışı betimlemelerle ortaya koyan şairlere yaklaştırır, bazı çevrelerce de önce şair olarak tanımlanır. 'Bana geçen kış attığın kartopunu sakladım, şöminenin üzerinde duruyor hala ' diyen Prévert'i anımsatmakta Magritte, bir kuş tüyünü destek olarak kullanan Pisa Kulesini resimlerken. Erkeklik organını (otoriteyi, gücü ve erkeğin enerjisini) sembolize eden Pisa Kulesiyle ilgili tüm karikatürler kulenin eğilmesini önlemeye çalışma çabalarından beslenir, izleyicinin seksi güçsüzlükten korkar yaklaşımı alaya alınır, bilinçaltı trajikomik etki yaratılır. Bu mizah duygusu onu, Sürrealizm'in görsel üretiminde ayrı bir yere koymakla kalmaz aynı zamanda postmodern dönemde karikatüristlerin, reklamcılarının ve grafik anlatımının birçok alandaki uygulayıcılarının referans verdiği bir isim yapar, efsaneleştirir.

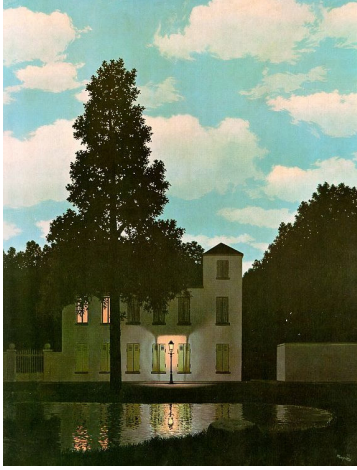


Resim 2.2.3 : René Magritte, Manet'nin Balkonu II, 1950

Felsefenin yanısıra Poe'ya, polisiye romanlara, sinemaya²³ ilgi duyan Magritte'in sanat anlayışında da Breton'un ve Aragon'un yazındaki gündelik olağanüstü kavramı gözlenir, gündelik yaşamda kullanılan sıradan objeler bir kez Magritte'in bilincinin süzgecinden geçtikten sonra şiirsel bir gizem taşıyan ve metafor üreten objelere dönüşürler.

²³ Sürrealizm, modern çağın teknolojik yenilikleriyle ve bakış açısıyla bezenmiş sanatı 'Sinema'yı coşku ile benimsemiştir. Modern çağda sanat yapıtının çoğaltılması ve dolayısıyla özerk sanat yapıtının yitirilmesi krizi karşısında ,sanatın politikleşmesine, Dada ve Sürrealizm gibi avangardist sanat akımlarının sanatla hayatı yakınlaştırmak pahasına yüksek kültür değerlerine karşı popüler kültür ürünlerine kucak açmasına benzer bir şekilde; ruhu, dünyanın geniş bir alana yayılmış yıkıntılar arasında serüvenli yolculuklara çıkaran Sinema da yeni tarzda bir algılamanın yolunu açan *yeni sanat* olarak modern çağın kahramanlarından biri kabul edilmiştir. 'Sinema,algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle zenginleştirmiştir.(...) Sinema dağarcığından yakın çekimler yaparak,tanışık olunan nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek,yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi,bize daha önce düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar.'

L'Empire des Lumières (Aydınlığın İmparatorluğu, 1954) gibi gündüz ile geceyi aynı zaman diliminde gerçekçi bir mekanın etrafında sunduğu resimlerinde, kasvetli bir gizem ve melankoli havası vardır, korku ve kara mizah etkilerinin birbirine karıştığı



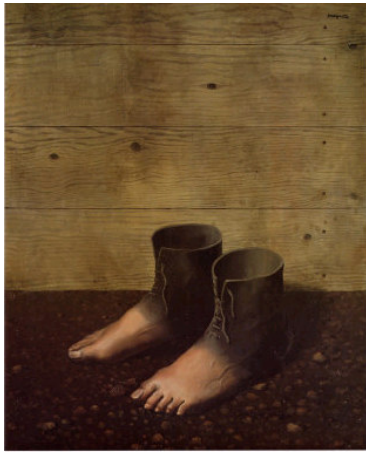
bu tarz, illustre edilmiş Poe hikayelerini düşündürür. Sözelimi 'gündüz vakti evin üzerine çöken gece' imgesiyle bu resim, evin sakininin ruh durumuna dair Poe'nun Usherlar'ın Çöküşü öyküsü ile aynı türden bir metafor taşımaktadır.

Resim 2.2.4 : René Magritte, *Aydınlığın İmparatorluğu*

Magritte'in resimlerinde başlarda sıradan imgelerin bağlamlarından kopartılarak ıssız mekanlarda bir araya getirilmesi ve aralarında kimi zaman tedirgin edici gizli ilişkiler olduğu etkisi taşınması dolayısıyla Chirico etkisi hissedilir, ancak kendi tarzı iyice şekillendiği zaman, çoğul imgeleri mekanda bir araya getirmek yerine genelde -Sürrealist imge kavramının hakkını vererek- birbirine uzak iki imgeyi birleştirip sürrealist bir imge yaratarak yalın bir biçimle daha çok şey anlatmayı seçmiştir. Özgür bırakılmış bilinç, yerleşik sistemin sınırları dışına çıkmak isteğiyle, arzuları doğrultusunda somut gerçekliği dönüştürür. Nesnelere bazen deformasyona uğrar, bazen canlıları eşyalara, makinelere vb. şeylere indirgeyen Dadacı mirasa yaklaşarak metamorfik biçimlere dönüşürler. Olanaksız önermek ve alışılmıştın deneyimini yok etmek için alışılmıştın dilini kullanan Magritte, görsel algı alışkanlıklarını altüst edecek biçimde, neden-sonuç ilişkilerinin kurulamadığı böylelikle bilinmeyen varlığını da içeren, bilinci figür ile nesnenin, canlı cansızın sınırına götüren melez biçimler tasarlamıştır.

Magritte'in dünyasında, karşısına çıkan herşey -insan figürü dahil- nesnedir ve nesnelere birçok müdahaleye maruz kalırlar : ölçükleri değişir, büyürler, küçülürler. Dokuları değişir, bazen insan tenine bürünür bazense canlılar eşyalaşır. Doğal ortamlarından alınan ve beklenmedik birleşimlerin elemanı olan nesnelere ise şiirsellik dolu bir metafor taşırlar, *La Corde Sensible* (Hassas bağ,1960) adlı resimde olduğu gibi. Burada, dağlarla çevrili dingin bir nehir kıyısında, tablodaki doğanın tüm ölçüğüyle oransız, büyük bir boyutta duran zarif bir kadehin üstünde, en fazla bir içkinin köpüğü ile karşılaşılabilinecek yerde bir bembeyaz bir bulut durmaktadır. Yeri değiştirilen ve doğal boyutlarından çıkan obje, karşılaşıldığı andan itibaren dünyayı başka türlü gören bir gözün krallığına çağırır insanı.

İnsan bedenine ait fragmanlarla birleşerek ortaya çıkan Sürrealist eşya imgeleri, Sürrealist obje ve fotoğrafla beraber Sürrealizm'in gelecek yıllarda en çok referans verilen örneklerini oluşturur.Doğal ile yapay, ruhsal ve mekanik gibi zıtlıkların üstüne gittiği kendine ait bir yöntem bilimi vardır denebilir. Bir duvarın önünde yerde duran burunları insan ayak parmaklarına dönüşmüş antropomorfik bir çift çizmeyi gösteren *Le Model Rouge* (Kırmızı Model,1935) için John Berger şöyle bir yorum getirir:



*'Yere bırakılmış,sıradan bir çift çizme,bize onları birinin çıkarıp bıraktığını düşündürecekler yalnızca.Bir çift kesik ayaksa şiddeti getirecektir aklımıza. Bırakılmış ve yarı yarıya çizmeye dönüşmüş ayak,derisini terketmiş bir ben kavramı dönüştürür bize.Resim orada olmayanı, özgürlüğü anlatır,özgürlük orada olmayıştır.'*²⁴

Resim 2.2.5 : René Magritte , Kırmızı Model , 1935

²⁴ John BERGER,O Ana Adanmış,Haz:Y.Salman,M.G.Sökmen,Metis Yay.1988 , s.24

Magritte'in, bir yapıtına ait imgeleri başka resimlerinde de kopyalaması, kendi yapıtlarını çoğaltarak sanat yapıtının biricikliği konusundaki tartışmayı başlatması ile Andy Warhol'u öncülemesinin yanısıra onun sanatı, şok etkisi yaratan tezatları, mizah unsuru barındıran yaklaşımı ve çift imgeyi kullanarak görsel hileler yarattığı resimleriyle altmışlı yıllardan itibaren Pop Art ve çeşitli kavramsal sanatları ve reklamcılığı etkilemiştir.

Sürrealizm, I.Dünya savaşının düşünsel enkazı içinde doğduğu zaman, Batının günlük hayatının mitsel ve sembolik görünüşünü kaybetmesinin kültürel zenginliğe verdiği zararın farkındaydı. Sürrealistler bu durumda, onarıcı bir girişimin eskiyi diriltmek ile değil, yeni bir dünya kültürü yaratmak için daha primitif dünya anlayışlarına ve bakış açılarına yönelmek gerektiğini düşünmüşler ve uzak coğrafyalardaki kültürleri incelemeye başlamışlardır. Giderek uluslararası bir sanatçı grubuna sahip olan Sürrealizm'in primitif sanatla diğer akımlara göre daha özel ve yakın bir ilişkisi olmuştur; şöyle ki bünyesinde Afrika kökenli yada Güney Amerikalı sanatçıların Batılı değerlere daha özgün ve alternatif bakışlarını da içermektedir. Bu bağlamda örneğin Kübalı ressam Wilfredo Jam'in resimlerinde şeytansı gizler içeren Afrika veya Okyanusya ormanlarına şiirsel bir çağrışım yapması, sömürgeleşmeye sömürgeleşmişin görsel bir eleştirisi olması bakımından anlamlıdır.

Primitif sanatın ürünleri kuşkusuz uzun süredir Avrupalı sanatçılar tarafından tanınmaktaydı, XIX.yüzyıl ortalarından itibaren sanatın kökenini ilkel ırkların ve çocuksu hayalgüçlerinin imgeleminde bulacağını uman sanatçılar ve araştırmacılarca merakla incelenmekteydi. Gauguin'in 1906 tarihli retrospektif sergisinde sergilenen Pasifik adalarına ait heykeller ve formlar, Avrupa'nın etkisini yitirmeye başlamış akademik heykel anlayışına alternatif olarak sunulmuştu. Ardından Picasso, Matisse, Dérain, Maillol, Brancusi gibi farklı üsluplarda çalışan sanatçılar, primitif sanatın formlarının ekspressif ve etkileyici dilini kendi sanatlarına adapte etmek çabası ile deneylere giriştiler.

Alman ekspresyonistleri için primitif sanat, özellikle figüratif anlatımda biçimsel ifade ile insanın ruhsal dışavurumu ve içgüdüsellliği dolaysız yansıtmaya elverişli olduğu için zengin bir kaynak oluştururken, Zürih Dada'sında primitif anlayış, 'dünyanın en gizli simyasına' giden yolda insana ait temel duyguların ve fikirlerin geleneksel Batı değerleri tarafından sulandırılmamış ifadesi olarak önemli bir tarz olarak kabul edilmiştir. Sürrealizm'in; kabile kültürlerindeki batılı zihin için akıldışı olan -çocuk oyunlarını çağrıştıran- ritüellerin yaşamın gizi hakkında bilinçli düşünceden daha fazla bir bilgi açığa çıkarabildiğine dair inançları oluşmuştur. Bilinçdışı yoluyla, çocukluk heyecanlarının tazelenmesi, mantığın kontrolünün zayıfladığı noktada olağanüstüye ulaşmanın tek yoludur.

Ernst, Masson ve Brauner gibi Sürrealistler ilkel kavimlerde din-büyü ve mitoloji konulu araştırmaların, Batı biliminin verilerinden daha ilginç ve esinleyici kaynaklar olduğunu düşünmüşler ve bu araştırmalarını imgelemlerini zenginleştirmek için kullanmışlardır. Brauner, mitolojik hibridlerini yaratırken, birçok Sürrealist gibi dışılığın bilinçdışına daha yakın olduğunu düşünen Masson, kadın imgesini bir arzu objesi ve doğanın yaratıcı güçleriyle insanlığın ilkel bağlarının sembolü olarak çift anlamlı bir şekilde kullanmıştır.

Breton'un 'Gerçek Sürrealist' olarak ilan ettiği Max Ernst, kültürel olarak alakasız ve uzak imgelerin beraber kullanmak suretiyle kendine özgü bir mitolojik duyarlılık uyandırmaya çalışmıştır. Ünlü resmi The Elephant Celebes'te (1921) bir Afrika mısır deposu mekanikleştirilerek yaratıklaşmış, objeye şeytansı bir hava kazandırılmıştır. Ernst, primitif inanışlar ve formları ile derin bir merak ile ilgilenmiş bir sanatçıdır, kendisine alter egosuna temellendirdiği kuş formunda kişisel bir totemik mit yaratmıştır. Freud, Frazer ve Lévy-Bruhl'un fikirlerinden geniş çapta etkilenmiş ve sanatsal duyarlılığını neredeyse tümüyle primitif algı şekillendirmiştir. Anlaşılan I.Dünya savaşında bizzat savaşmış olan Ernst için, bu dönemi Şaman inancındaki ruhsal ve fiziksel tehlike içeren tecrübe gibi kabul ederek kendini bir şaman-sanatçıya dönüştürmek ruhsal tazelenmenin en şiirsel yoluydu.

Primitif sanatın formlarının kullanımı söz konusu olduğunda, Ernst ve diğer bazı Sürrealistlerin etnografik bilgisinin Picasso ve Brancusi gibi sanatçıların erken primitif yapıtlarına oranla daha fazla olduğu görülür. Akım, mistik ve ekspresif objelerle dolu kültürel zenginliği olan Okyanusya, Afrika ve Kolomb öncesi Amerika sanatlarıyla yoğun bir ilişki kurmuştur.

Sürrealist kolaj ve fotoğraf, konu akımın aradığı kıvılcımları yakalamak olunca, daha prestijli bir noktaya taşındılar. Bu döneme dek sanatsal yaratıya mesafeli duran fotoğraf, sürrealist arayışların görsel bir dili olarak merkezi bir yere geldi. Görsel bir kayıt cihazı olan kamera, gerçekliği kaydederken tesadüf eseri birçok ayrıntıyı da toplamaktaydı ki; beklenmedik görünümlerin ve tekinsiz işaretlerin avcısı Sürrealist göz için, sıradan şeylerin tuhaf yanları yada düzenlenişi ile karşılaşılan bu anların kaydı en etkili dışavurum yöntemlerinden biri olmuştur.

Fotoğrafın araç işlevinin ötesinde sanatsal bir fotoğrafın mümkün olduğu anlayışı 1850'lerin başından itibaren kendini göstermeye başladığında, önceleri çoğunlukla ressamın ilk denemeleri gerçekleştirmişlerdir. Bu ilk örnekler yine de portre ve nü etüdlerinden ibaret konuları ve yapay teknikleri ile sanat yapıtının gereği olan samimiyeti ve esrarı yansıtmakta yeterli değildiler. Bu noktada bu yapay sanatsılığa tepkisini; fotoğrafı, insanın izlerini insansız yerlerde sürmekte kullanarak gösteren Fransız fotoğrafçı Eugène Atget (1857 - 1927), şehrin boş, ihmal edilmişliğin rengini taşıyan, algıya göre ürpertici ya da melankolik olabilecek hayaletimsi silüetlerini fotoğrafladı. İnsanın bulunmadığı yerde insana dair bir nitelik yakalayabilen Atget'yi fotoğraf sanatı eleştirmenleri sık sık Baudelaire'in modern şair tipi şehir gezgini flaneur ile eşleştirirler. Sürrealist biçim içinde üretmek gibi bir derdi olmasa da Sürrealist zihnin heyecan ile izini sürdüğü gözden düşmüş, karanlık bir yanı bulunan, modernitenin yıkıcılığına direnen ve ayrıntılarda deşifre edilen bir yaşam biçiminin görünümlerini onlardan daha önce farketmişti ve kaydettiği için ilk Sürrealist fotoğrafçı olarak taçlandırılır.



İyi bir fotoğrafın yalnız bir biçimde hissettirebileceği melankoliye karşı duyarlı olan Sürrealist sanatçılar, onun fotoğraflarından bazılarını 1926'da kendi dergileri *La Revolution Surrealiste*'de yayınladılar.

Man Ray'in ustalarından saydığı Atget yüzyıl başı Paris'inin sosyo-ekonomik hayatına ait delilleri toplayan bir koleksiyoncu, bir imge yaratıcısıydı.

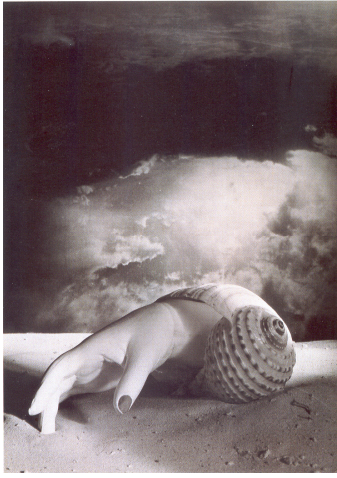
Resim 2.2.6 Eugène Atget, *Sein Kıyısında Bir Köşe*, 1924

Sürrealist fotoğraf, Sürrealist yazın ve obje ile çok yakın bir ilişki içindedir. Breton'un manifesto'da yer alan, sıradan ve fantastik olanın harmanlanışından doğan 'Sarsıcı Güzellik' kavramını üzerine kurduğu iki romanında da (*Nadja*, *L'amour fou*) Sürrealist fotoğrafçıların (J.André Boiffard, Man Ray, Brassai, Eli Lotar, Bresson, Tabard) çektiği, metin ile sıkı sıkıya bağlı fotoğraflar kullanması buna örnektir, amaç zihinde uzun bir foto-şiiir yaratmaktır.



Resim 2.2.7 : Maurice Tabard, *Ağaç*, 1949

Sürrealist fotoğraf farklı tarzlarda ortaya çıkmıştır: Teknik müdahalelerle değişikliğe uğratılmış imgeler ve rastlantısal ortaya çıkanlar. Akımın başlıca konularından kadın, erotizm ve obje fotoğrafta da genellikle başrodedir, Sürrealist edebiyatta gündelik varoluşu içinde değil, görünmek istendiği kadarıyla sözcükleştirilip süslenmiş, esinleyen, ezoterik ve şiirsel yeniden üretimiyle ütopyeleştirilen kadın imgesi,



fotoğrafta parçalı ve çift imgeler üreten tekniklerle karşılaştığında bu yaklaşımın görsel dilini ortaya çıkarır. Sanatçılar, birçok değişik teknik kullandılar.

Resim 2.2.8 : Dora Maar , İsimsiz , 1934

Man Ray ve Maurice Tabard üst üste çekim/baskı, solarizasyon, negatife değişik müdahaleler içeren teknikleri ile gerçek ve hayalin kaynaştığı biçimler yakalarken, bazı sanatçılar aynaları kullanarak görüntüyü deforme ettiler. Hans Bellmer ise kendi ürettiği deforme edilmiş oyuncak-kadın bebekleri kompoze ederek bastırılmış cinsel arzulara gönderme yapan tedirgin edici fotoğraflar çekti. Sürrealist fotoğraf, Man Ray ve Bellmer örneğinde olduğu gibi, Sürrealist objeye katkıda bulunmuştur.

2.3 Şiirin Somutlaşması Olarak Sürrealist Objeler

Resim sanatı Sürrealizm’de kan kaybedip yeri sarsılsa da ayakta kaldı, ancak heykel sanatı yerini tümüyle ‘Sürrealist Objeler’ye bıraktı. Sürrealistlerin kent yaşamı içinde objeler ile olan takıntılı ilişkileri ve çağın sanatında Duchamp’ın ready-made çıkışı sonrasında objenin tümüyle kavram sorunu olması, Man Ray gibi Dadacı arkadaşlarının aynı ironi ile yaptığı obje denemeleri, Sürrealist düşüncenin üç boyutlu dışavurumunun ancak objeler üzerinden samimi olabileceğini belli etmişti. Öte yandan Ernst, Giacometti ve Jacques Hérold, ilgi duydukları primitif mitlerin ve bu kültürlerdeki figüre yaklaşım tarzlarının etkisinde kalarak bazı primitif etkili figüratif heykel denemeleri yaparken Hans Arp ise tümüyle farklı bir deneye girilerek yalnız formlara dayalı soyut bir heykel anlayışı sürdürdü.

Sürrealist obje, duyguların metafor yaratarak somutlaşması esasını taşır. Nesnelere, dar anlamıyla eşyalar, mantık ve duygularla algılanan halleriyle ve gündelik alışkanlığın donuk bakışı altında durağan varlıklarken, sanatçının iç dünyasında şiirsel imgenin gölgesi somut nesnenin üzerine düştüğü andan itibaren ise, teknik olarak eksiksiz olmasına rağmen taşıdığı metaforu iletmek adına dönüşüme uğrama sürecine girer. Nesne artık daha geniş boyutlu bir gerçeğin, sembolik bir işlevin taşıyıcısı olacaktır.

Şiirsel enerji yayan bir obje yaratmak için, sanatçıda derinden duyumsanan bir şiir, objesini seçer ve içinde barınır. Gerçeğin görünenden daha fazla ve gizli olduğu inancı Sürrealist tutumun kaynağıdır, ve bu görüş nesneye ilişkin bütünüyle bir devrimi gerçekleştirmeye yöneliktir, ilk olarak nesneyi yeniden adlandırarak ve tanımlayarak onu mantık bağlamından koparmak ile başlamıştır bu, yani Duchamp ilk ready-made nesnesini sergilediği zaman. Duchamp’ın tutumu Sürrealist devrimi öncülese de kuşkusuz amacı şiirselliği kovalamaktan ziyade Dadacı saldırgan alay ile dogmaları ve geleneksel değerleri yıkmaktır.

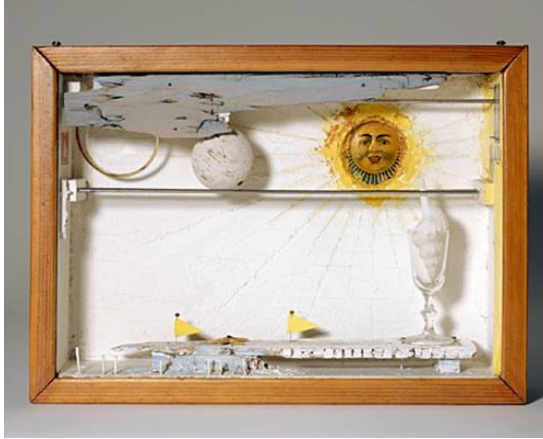
Ready-made yapıt, sanatçı tarafından seçilmek dışında hiçbir değişime, biçimlendirmeye uğramamış olan, sanat eseri konumuna yükseltilmiş bir seri üretim nesnesidir.

Akımın, objelerin imgeleriyle şiirsel kompozisyonlar yaratmak tutkusundan bahsetmeden önce, objelere olan merakın eksantrik, büyüsel ve naif olana; primitif sanatlara olan ilgileri ile bağlantısı olduğuna değinmek gerekir. Sürrealistler ruh ve beden ikiliğinin karşıtlığını savunan Ortaçağ ve sonrasında Batılı büyü geleneklerine ilgi duydular, simya onlar için en önemli ilgi alanlarından biri oldu. Simya'nın değiştirilme (*transmutation*) kavramı, örneğin Masson'un ki gibi başkalaşmış imgeleri anlamak için açıklayıcı olabilmektedir. Akımın geç Ortaçağ görüşünde en çok ilgilendiği şeyin simyanın büyücülükle olan bağı olduğu ortadadır. Kehanet ve büyüye, akıldışı senaryolara, dünyanın nesnelere arasındaki gizemli bağıntılara olan merak ve gerçek ile gerçektışı arasında gezinmek, çocukluk ile olan köprüsünü yıkmamış bir ruhun yetileridir. Çocuk yaratıcılığına ve nevroitik hastaların ürettiklerine de merak duyan Sürrealizm'in izini sürdüğü tüm bu eğilimler objeyi fetişleştiren eğilimlerdir.

Sürrealistler XVI. ve XVII. yüzyıl Rönesans Avrupa'sının '*Wunderkammer*' (Antika/tuhaf şeyler dolabı) geleneği ile ilgilendiler. Bu tür dolaplar, etnografik, jeolojik, arkeolojik buluntu nesnelere yanında sanat eserleri ve antikaların da bulunduğu koleksiyonları içeren dünyanın belleğine ait küçük bir tiyatro dekorunu ve tarih müzesini anımsatan dolaplardır. Bu tip bir istifleme ya da sınıflandırma Sürrealist obje koleksiyonculuğunda etkisini gösterir: Sürrealistler için doğal nesnelere, sıradışı nesnelere ve sanat yapıtları olan objelere aynı değeri ve dikkati hak etmektedirler. Sürrealizm sergilerinde çoğu zaman uzak kültürlerle ait objeler ve sanatçıların kendi yapıtları yan yana sergilenmiştir. Örneğin 1926'da Man Ray objelerini Ada sanatının objeleri ile birlikte, 1927'de ressam Yves Tanguy ise resimlerini Güney Amerika objeleri ile birlikte sergilemiştir.

Charles Ratton Galeri’de 1936 tarihindeki ‘Sürrealist Objeler Sergisi’nde Meret Oppenheim’in, Dali’nin, Giacometti’nin, Bellmer’in ve daha birçok sanatçının Sürrealist objelerinin yanı sıra akik taşları, kristaller, Eskimo maskları, Okyanusya objeleri ve Güney Amerika seramikleri de sergilenmiştir. Bit pazarı müdavimi olan herhangi bir Sürrealist sanatçının kendi kişisel koleksiyonunda bu tür buluntu objelere verdiği değer tahmin edilebilir. Bu koleksiyoncu eğilim ve yeni bir minyatür dünya yaratmak içgüdüğü, André Malraux’nun düşsel müze kavramını getiriyor akla. Malraux değişik kültür, sanat, uygarlıklardan seçtiği yapıtları tarih ve coğrafya sınırlarının dışında bir arada barındıracak bir müze düşlüyordu, aynı insan zihni – ya da hayal dünyası- gibi. 20. yüzyıl teknolojisinin renkli fotoğraf, baskı tekniklerinin gelişmesi gibi olanaklarını kullanarak; kendi düşsel müzesini bir kitapta toplamayı düşünmüştü.

Objeye yaklaşımı ile Sürrealist kompozisyonların otantik bir türünü yaratan Amerikalı sanatçı Joseph Cornell, yapıtlarında cam çerçeveli ‘kutularında’ objelerin bir araya gelişi ile minyatür bir hayal dünyası kurmaya çalışmıştır.



Kutularında, *Wunderkammer* geleneğindeki gibi, tanıdık ve uzak objelerin beraber düzenlenişi, zihni; geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek üzerine sürrealist bir algıya davet eder ve gömülü hatıraların somut imgelerle güncelleştiği, belleğe ait şiirsel metafor taşıyan kadrajlar yaratır.

Resim 2.3.1. Joseph Cornell, Suzy’nin Güneşi, 1954

Minyatürleştirilen nesnelere biraradılığı, parçacıkların kendi başına yarattığı düşlem değeri bir yana, iç dünyaya karşılık gelen bir bütündür.

*Küçük şeyleri sevmek, bir çocuğun tutkusudur; Sürrealizm'in sömürgeleştirdiği bir tutkudur.*²⁵

Duyguyu ve kişiselliği reddeden Dadacı seri üretim nesnesinin, iç dünyanın psikik odalarından sızan sihir ile nasıl erotik, fetişist, çocuksu psikolojik metaforlar yüklü Sürrealist nesneye dönüştüğünü, bu yolculuğu düşüncesiyle bizzat yapan Man Ray'in objelerinin üzerinden okumak yerinde olur : Dada döneminin sonlarına doğru Sürrealist fotoğrafçı olarak deneysel çalışmalar yaptığı sıralarda seçtiği objeler, onun objektifinde yer aldıktan sonra bu yeni 'obje sanatının' ikonları olmaya başlamıştı. Duchamp'ın ready-made nesnesinin sıradanlığı ve kayıtsızlığı, görsel dönüşümüyle kimi sırlar taşıyan, izleyiciyi çelişkiye düşürecek bileşmeler içinde kaybolmaktadır.

Man Ray'in 1921 tarihli *Gift* (Hediye) adlı eseri Sürrealist objenin ilk örneklerindedir. Kumaşın üzerinde yumuşak bir şekilde kayması gereken düz metal yüzeyine saplanmış çivileri ile bu obje, Sürrealistlerin obje kategorilerinde '*Objet désagréable*' (İtici obje) olarak adlandırdıkları türe uygun olarak beklenmedik bir saldırganlık sergiler. İzleyiciye bunun tam aksi bir duyguyu yaşatmak isteyen bir diğer objesi *Emak Bakia*'da (1927) ise Man Ray, bir çello sapına teller yerine ipeksi saçlardan bir at kuyruğu yerleştirerek bu antropomorfik fragmanı, enstrümanın sağladığı yumuşak sesin ve ezginin insan ruhunda yarattığı zevke gönderme yapmak amacıyla metafor olarak kullanır. Man Ray, insansı-mekanik öğelerin birleşimini ve Freud'un tanımladığı yasaklı düşüncelerin, bastırılmış duyguların ve tabuların dışavurumunda objenin dilini ilk kullanan Sürrealist sanatçıdır.

²⁵ Susan SONTAG, .a.g.e. , S.112

Sürrealist obje tam anlamıyla özellikle Dali ve Magritte'in sürrealist imgeyi ilüzyonist bir tavırla anlatmaları ve sıradan algıyı nesnelere düzenlenişi, ölçükleri, eşleştirmeleri veya metamorfik halleri ile altüst ederek Sürrealist duyguyu yansıtmaları sonrasında ancak 1930'lardan itibaren Breton'un şiir-obje kavramına yaklaşarak kendini üç boyut sanatının literatürüne kabul ettirmiştir.



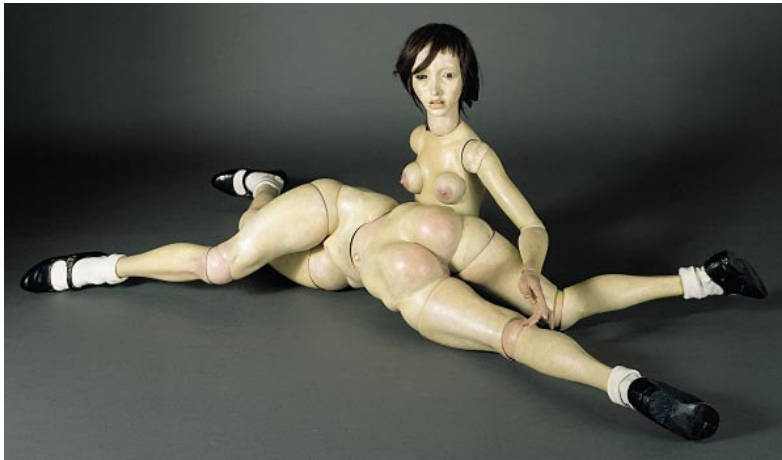
Resim 2.3.2 : Man Ray, Emak Bakia , 1927

Dekoratif özellikler taşımayan, objenin gündelik alışkanlık içindeki algılanışını sarsmaya ve insan ruhuna dair daha gizli bir gerçeği yansıtmaya yarayan, düşsel tasarımların sonucu olan bu obje türü, Sürrealizm'in XX.yüzyıl duyarlılığına getirdiği en özgün yaratıdır. Charles Ratton Galeri'deki 1936 tarihli 'Sürrealist Objeler Sergisi'nde gözler önüne serilen onlarca çalışma ve doğal nesnelere, Sürrealist esinin objeye yüklediği rollerin çeşitliliğini görmek açısından çok zengin bir yelpaze sunmuştur, zaten Breton da bu serginin kataloğu için Crise de l'objet (Objenin krizi) adlı bir giriş yazısı kaleme almıştır. Bu sergide Duchamp'ın ready-made nesnelere, yanı sıra Giacometti'nin, Miro'nun, Meret Oppenheim'in, Oscar Dominguez'in, Victor Brauner'in, Marcel Jean'in, Maurice Henry'in ve daha birçok sanatçının objeleri ile Picasso, Magritte, Tanguy gibi ressamların resim-obje denemeleri yer almaktaydı.

Sürrealist sergilerin izleyiciyi davet ettiği dünya, sanatçıların Sürrealist objelerinin sergilenmesinin ötesinde sergi alanının iç mekanına yapılan müdahaleler ve düzenlemelerle insanın gündelik hayatın mantığından koparılıp tümüyle bir rüyanın içine ; Alice'in Harikalar Dünyası'na çekildiği bir yerdir. Burada bahsi geçen rüya alemi Lewis Carroll'un eseri olandan ziyade aslında Sürrealist tarzda filmler çeken Çek animatör yönetmen Jan Svankmajer'in sürrealist algının bilindik nesnelere nasıl gizemli -kimi zaman ürkütücü- tuhaflıklar içinde gösterdiğinin ve bilinçaltına inmek suretiyle psikolojik gerilimler yaratan imgeleri ortaya çıkardığının geç dönem çarpıcı bir örneği olan Alice Harikalar Diyarında (1988) uyarlamasıdır.

1936'daki C.Ratton sergisi Wunderkammer geleneğine uygun 'koleksiyoncu' havası ile eskiyle yeniye, batılı ile egzotiği beraber sunmaktaydı, ardından 1938'de Paris'te gerçekleşen 'Uluslararası Sürrealizm Sergisi'nin ana salonunu Duchamp düzenlemişti. Tavandan yüzlerce kirli kömür çuvalının sarktığı ve yerlerin kuru yapraklar ile kaplı olduğu bu salonun bir köşesinde nilüferli bir havuz ve dağınık bir yatak vardı. Oscar Dominguez, el şeklindeki bir pikap koluna sahip bir gramfon tarafından yutulmuş bir kadını andıran objesini ve Meret Oppenheim kürk kaplı fincan ve tabağını, Duchamp'ın her gireni kentin pis ve puslu havasıyla esir aldığı bu salonda sergilemişti. 1947'deki sergide (Maeght Galeri) düzenleme, büyüsel inançlar ve kehanetler ile fetişlere gönderme yapan objelerle doluydu. Tarotun yirmibir motifi ile daha merdiven basamaklarında karşılaşan konuklar, yumurta biçimindeki odaya girdiklerinde Lautréamont'un köpek balığı ile beraber sürrealist yaratımın tüm fantastik hayvanlarıyla burun buruna geliyordu. Eros sergisinde ise (1959-1960) ana salon girişine yine Duchamp'ın marifeti olan ten rengi bir saten gerilmişti. Bu vaginal kapıdan geçenler uğultulu bir labirentin sonunda yamyamların kırmızı odasına varmaktaydı. Meret Oppenheim'in hazırladığı, dinsel mitleri ve kutsallığı alaya alan bu masanın üzerine hazırlanmış ziyafetin kuşkusuz en dikkat çekici elemanı yiyecekler arasında boylu boyunca uzanmış güzel bir kadındı.

Sürrealist objeler, peşinden gidilen birçok duygu ve eğilimin sonucunda değişik üsluplarda ortaya çıkar.Erotizm ve şiddetin Sürrealist yapıtlarda ayrıcalıklı bir yer edindiği, hem erkek hem kadın sanatçıların farklı dışavurumlarında gözlenebilir. Sürrealizm'i Breton'dan daha karanlık bir yöne çekmek isteyen George Bataille, Marquis de Sade'in düşüncelerinden miras aldığı şekliyle erotizmi 'yaşamı ölüm noktasına dek onaylayan' bir durum olarak tanımlamıştı. Alman Dada'sına katılmış bir sanatçı olan Hans Bellmer, 1925'te Paris'e geldiğinde Bulgar ressam Jules Pascin'in erotik çizimleri ilgisini çekti ve sürrealist objeler olarak tasarladığı bebeklerinin (The Dolls) ilk desenlerini çizdi. Özgürlükçü ve tabuları yıkıcı cinselliğe olan ilginin önemli örnekleri olan Bellmer'in bebekleri,çocuk oyuncakları olmak ile yetişkinlere ait fantazi nesnesi olmanın sınırında, Freud'un fetişleştirmeye dair fikirlerinin uygulayıcısı, Sürrealist objenin ise özgün bir çeşidi oldular. Vücut fragmanlarının sürrealist düzenlenişiyle oluşan, ki bu yapısı sayesinde gözün bazen strüktürüne ait mahrem ayrıntıları yakaladığı, neredeyse sadist bir tavırla parçalanmış,erotik bölgeleri tümüyle göze çapması için müdahale edilmiş olan bu kız-bebekler, şüphesiz Balthus'un resimlerindeki üstü kapalı bir erotizm uyandıran ergen kızlara göre daha arzulanır ve acıklı haldelerdi. Bellmer bu bebeklerle oluşturduğu kompozisyonları kendi fotoğraflayarak ayrıca Sürrealist fotoğrafa katkıda bulundu. Daha sonraki dönemlerde ise kabuklu hayvansı kadınlar, hermafroditler ve kadın sfenksler gibi hibridler yarattığı desenler çizdi.



Resim 2.3.3 Hans Bellmer , Bebek ,1936

Kadın erotizmi, grupta konuya erkek bakış açısının hakim olmasına rağmen kendi açısından özgür bir ifade bulmuştur. Sürrealizm'in aşk kavramında ve şiirde kadın; erkek için ilham perisi, ezoterik dünyanın anahtarlarını taşıyan mitsel bir varlık olarak düşünülmekteydi, öte yandan resim ve objede şiirdeki imgesinden uzaklaşıp daha tehlikeli, şeytansı, fetişleştirilmiş, zaptedilmesi gereken bir varlık halini aldığı da görülmüştür. Kadın sanatçılar için bile başlarda grubun içinde varolmak, bu erkek sanatçıların romantik duygularının nesnesi olmalarıyla mümkün oldu, ama hemen belirtmeli ki Sürrealistler her koşulda bilinçaltının, histerinin ve arzuların özgürleşmesini ve kendi duygularını sansürlerden arındırarak ifade edebilen modern kadın tipini coşkuyla desteklemişlerdir. Meret Oppenheim, Toyen, Leonor Fini, Claude Cahun ve Frida Kahlo gibi kadın sanatçılar cinsiyet ve erotizm gibi konularla ilgili sabit fikirlere karşı çıktılar ve obje, çizim, kolaj ve fotoğraflarında kendi fantezilerini işlediler.

Meret Oppenheim'in, Sürrealizmin amblematic objelerinden biri haline gelmiş olan 1936 yapımı *Fur Breakfast* (Kürkle kaplı fincan ve tabağı) adlı objesi erotik çağrışımları ve izleyiciyi çekici - itici duyguların karmaşasında bırakması açısından ilgi çekicidir. Yine aynı dönem bir başka çalışması *My Nurse* (Bakıcım) metal servis tabağı içinde ip ile bağlanmış bir çift kadın ayakkabısından oluşuyordu, ayakkabı gibi fetişizmin en çok sömürgeleştirdiği nesnelere birini bir kölelik fantezisi şeklinde sunması, birçok karmaşık yorumu da beraberinde getirmiştir. Sürrealist kadın sanatçıların arasında Meret Oppenheim feminizme, fantezilere, oyunlara, eşcinselliğe, android kavramlara olan ilgisini çoğunlukla yarattığı Sürrealist objeler ile dile getirmiş bir sanatçıdır.



Resim 2.3.4 Meret Oppenheim, Objekt, 1936

Dali, resimlerinde fantastik imgeler yaratma arzusunu objelere yönelttiğinde ortaya çoğunlukla tedirgin edici bir gizem taşıyan Sürrealist objeler çıkardı. 1936'da yaptığı *Telefon-Homard* (Telefon Istakoz) adlı objede telefonun ahizesinin yerine yerleştirdiği istakoz ile Man Ray'in ütüsünün uyandırdığına benzer irkiltici bir duygu bırakmak istemiştir. 1938'de Paris'teki sergide ise Dali bu kez 'Yağmurlu Taksi' adını verdiği düzenleme ile izleyiciyi kendi psikolojik-gerilim öyküsünü yazmaya çağırmaktaydı: İçine yağmur yağan bir taksinin arka koltuğunda sarmaşıklar tarafından hapsedilmiş halde, sebzeler ve canlı salyangozlarla birlikte oturan bir cansız kadın manken ile pilot gözlüğü takılı ve köpek balığına ait bir ağız yapısına sahip bir şoför-mankenden oluşan bir sahne sunmuştu.

Sanatçıların iç dünyalarına ait farklı imgelemler yeni biçimsel deneyleri gerektirdikçe Sürrealist objelere yaklaşım çeşitlenmeye devam etmektedir: Heykeltıraş Giacometti, Sürrealizm'in nesneye yaklaşımında özgün bir tarzı benimsemiştir; hazır yapım nesnenin dönüştürülmesiyle yaratılan Sürrealist obje ile bilinç ile bilinçaltının sınırında inşa edilen yeni bir dünyanın biçimlerinin tümüyle sanatçı tarafından şekillendirilmesine imkan veren bir Sürrealist heykel denemesi arasında kendine yer açan bir üslup.

Giacometti'nin sanatının tümü Sürrealist çizgi içinde değerlendirilemez ancak akıma yakın yapıtlar verdiği dönemde diğer sanatçılar gibi tipik Sürrealist objeler yaratmasa da Breton'un doktrinine uygun şekilde bilinçaltının ve korkuların konulaştığı ve biçimsel olarak yine bu kavramların yansıtılışındaki içtenliği takip ettiği ölçüde primitif sanatın formlarına yakın etkiler taşıyan heykeller ürettiği için modern heykelde Sürrealizm'in özgün bir kanadını oluşturur. 1920'lerden itibaren Afrika ve Okyanusya heykellerinin çizimini yapan sanatçının 1926 tarihli antropomorfik heykelleri *Le Couple* (Çift) ve *Femme Cuiller* (Kaşık kadın) primitif form anlayışının izlerini taşır. 1930'lardan itibaren erkek ve kadın biçimlerine ait temel motifler değişik şekillerde birleşirler, bazı heykellerde hayvansı biçimler can çekişirler, bazı mücadeleler ise -tabuların alanının röntgenci gözlere açıldığını haber verircesine- kafes demirlerinin eziciliğine karşı verilir. *Woman with her Throat Cut* (Boğazı kesik kadın, 1932) adlı heykelde figür parçalanmış, sadistçe kıyılmış halde yerde yatmaktadır. Onun görsel dilinde yalınlıkla sunulmuş nesne yada nesnelere, sembolik objeler olup bazı ezoterik sırları fısıldayan varlıklardır.



Resim 2.3.5 Alberto Giacometti, Kaşık Kadın, 1926

Giacometti birçok çalışmasında kendi mekanını belirleyen ve mimari konstrüksiyonları andıran kadrıjlar içinde boşluğu kullanan nesnelere üretmiştir. Bu tarzdaki yapıtlarına en ilginç örnek, Meyerhold Tiyatrosunu andıran elemanları ile yaşamın, ölüm ve aşkın gerçek dramatikliğini bir rüyanın diliyle veren bir düşünceler sahnesi şeklindeki *The Place at 4 A.M.* adlı yapıtıdır.

Sürrealistler obje kategorileştirmelerinde hayal ile gerçeğin olağanüstü birleşimini taşıyan Giacometti'nin objelerini *Objets mobiles et muets* (hareketli ve sessiz objeler) olarak nitelendirmişlerdir. İnsan ile nesne arasında yakaladığı ilişki desenlerinde daha da pekişir: her insan ve her nesnenin ortak yalnızlığını tanıma noktasıdır bu.

Hans Arp'ın sanatsal yolculuğu, XX.yüzyıl başından Sürrealizm'in geç dönemlerine dek çeşitli etkileri taşıyan bir köprü gibidir: Berlin Dada ve sonrasında Paris'teki sanat çevresine - Sürrealist gruba- katılmadan önce Arp, 1912 sıralarında Kandinsky ve diğer Die Blaue Reiter grubu üyeleri ile yakınlaşarak sergiye katılmıştı. Dada'nın ardından adı Sürrealizm grubu içinde anılırken heykel alanında özgün form anlayışı ile soyutlamanın ve Sürrealist heykelin yeni bir türünü yarattı. Arp'ın heykel çizgisi, Sürrealist form anlayışının değişik bir temsiliyen aynı zamanda heykelde soyutlama kavramının kendi tarihinde de önemli bir yer edinmiştir. Doğa formlarını stilize ederek geometrik soyutlamalara vardırın Brancusi'nin tersine Arp, başlangıç noktasını tümüyle soyut saf biçimlerden alarak, formun biomorfik etkiler taşıyan ana hatları ve eğrileri ile canlı ve insansı heykeller üretmiştir. Heykel, biçimsel öğeleri ile kadın bedenini çağrıştırmakta ama bilinçli olarak sözü yarıda kesmektedir, beyaz renk ile gerçekleştirilmiş bu formlar, Sürrealist ilham ile bilinçaltındaki arzuların izinden dönüştürülmüş, fragmanlaşmış, gündelik rasyonel algı için bilinmezi barındıran gerçeküstü varlıklar olmuşlardır.

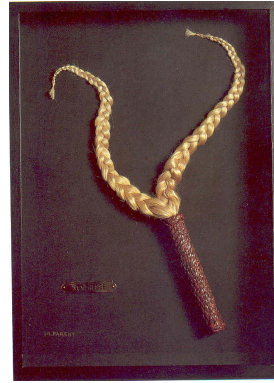
Sürrealizmin psikolojiye, melez biçimlere ve cansız nesnelere olan tutkusunun, şiirsel imgeye dönüşmesinin ardından sık sık şeyleri insanlaştırma (*humanisation*) süreciyle metafor yüklü Sürrealist yapıtlar yarattığı gözlenir. Tabiki bu, Dada'dan miras kalan alışkanlıkla (insanların ruhsuzlaşması ve tektipleşmesinin makine-insan melezleri ile yansıtılması hatırlanırsa) tam tersi olarak da düşünülebilir, yani insanların nesneleşmesi, (*deshumanisation*) canlılığın cansızlaşması olarak. İki niyet arasındaki sınır çok ince bazense belirsizdir :

Man Ray'in *Le Violon d'Ingres* (Ingres'in kemani, 1924) adlı, kadın torsu ile kemanın formu arasında kurduğu analojinin sonucunda modelinin sırtına kemanın motiflerini yerleştirdiği fotoğrafının hangi tarafta durduğunun tam belirgin olmadığı gibi.

Sürrealizm sergilerindeki objelerin birçoğu herşeyde insana dair ruhsal yada biçimsel çağrışımlar arayan bu zihnin ürünleridir. İnsansılığı objelerin üzerine giydirmek farklı yollardan olabilir: objenin biçmi ile insan vücudu fragmanlarının ya da insana ait aksesuarların bileşkesinden oluşan antropomorfik objeler yaratmak ya da objeyi insana ait duruş,davranış ve görüntüler içinde göstermek ile.Gruba Eros sergisiyle beraber katılan birkaç yeni sanatçı bu yaklaşımlara tazelik katan objeler ürettiler. Kanadalı Mimi Parent, *Masculin-Feminin* (1959) ve *Maitresse* (Metres,1996) adlı yapıtları çift imgenin yalınlığı ile psikolojik metaforun en önemli örneklerindedir. Kadın-erkek ilişkilerine ironik bir bakışla gönderme yapan bu iki objede Parent, kadın saçını kravat ve kırbaç yerinde kullanarak objelerin pratik işlevleri üzerinden sembolik işlevlerine geçmiş, metafor yaratmıştır.



Resim 2.3.6 :
Mimi Parent, Maskülen-Feminen 1959



Resim 2.3.7 : Mimi Parent
Metres, 1996



Karikatürist Maurice Henry *Homage a Paganini* (Paganini'ye saygı,1968) adlı objesinde bir kemanı tamamen bandaj ile kaplarken Magritte insan pozundaki tabut heykeli ile antropomorfik nesnenin ilginç bir örneğini vermiştir.

Resim 2.3.8 : René Magritte, Madame Recamier, 1967

3.BÖLÜM

3. 1960 SONRASI HEYKEL SANATINDA SÜRREALİST

DÜŞÜNCENİN ETKİSİ

Dada ve Sürrealizm, 1960 sonrası sanatına ve kültürüne diğer sanat hareketlerine kıyasla daha fazla nüfuz etmiştir. XX.Yüzyıl Avrupa avangardının sanatla hayatı birleştirme ve sanatsal amaçları sosyo-politik eleştiri ile donatma atılımları, yüzyılın ikinci yarısından sonraki dönemde değişen sosyo-kültürel yapıya bağlı olarak değişik yaklaşımlar içerse de başlangıç noktası sayılmıştır. Dada'da kurumsal sanat anlayışına ve burjuva değerlerine yapılan isyankar çıkışın ardından, Sürrealizm'de tarihsel geçmişin politik geçmişe dönüştürülerek sanatın propaganda aracı niteliği de kazanması, Postmodern dönemde ortaya çıkan düşüncelerin temellerini oluşturmuştur.

Postmodern sanattaki genel eğilimler göz önüne alındığında, modernizm; sanat ile hayatı birleştirme arzusuna rağmen, biçim ve anlamın sentezi ile yarattığı kavramsal bir estetik ile yetinmiş sayılır. Postmodern döneminin ruhu, modernizmin bireysellik, sezgisel yaratıcılık ve içe dönük deha gibi değerlerine karşı daha esnek, eleştirisinin dozu azalarak neredeyse hafif bir ironi taşıyan, derinliği azalmış bir durumu yansıtır. Dada ve Sürrealizm'in politik amaçlar için yeni biçimler yaratması modernizme ait bir görüntüyken, Postmodernizm sanatının, kökü Schopenhauer'e dayanan pasif nihilizmin etkisi altında olduğu kabul edilirse, üslubunun da genellikle geçmişin ikonlaşmış biçimleriyle oynama, alıntı ve yorum ile ahlakı ve gündelik hazları hor gören tavrı anlaşılabilir olur.

Duchamp'ın ready-made çıkışının ardından Sürrealizm'de gündelik hayatın akışı içinde estetiği yakalamak isteği, disiplinlerarası üretimde sanat yapıtının özerk yapısından gitgide vazgeçilmesi, üretilen kimi fikirlerin, imgelerin kısa sürede ikonlaşması ve görsel iletişim araçları sayesinde çoğaltılması ticarileşme olgusunun başlangıcını haber vermekle beraber 'kollektif alımlama'ya ve politikleşmeye olan katkısı nedeniyle Sürrealist devrime inananlar tarafından pozitif bir yaklaşımla kabul edilmiştir. Tam bu noktada bazı sanat tarihçilerinin Sürrealizm'in postmodernizmi öncülediği ve 1920'lerden itibaren postmodern diye nitelendirilen döneme kadar tarihsel bir kopuş değil, içinde gelişmeler barındıran bir süreklilik olduğuna dair savını hatırlamak gerekir.²⁶ Dada ve Sürrealizm'in postmodern sanat ve kültür üzerindeki izlerini sürerken 'kitsch' kavramının ortaya çıkışı da önemli bir duraktır, Dadacılar ve Sürrealistlerin kent yaşamını ve imgelerini baştaçı etmeleri ve sanatla hayat arasındaki ayrımı kaldırma istekleri, postmodernizmin sanatın sonu tezleri ve piyasa ilişkileri sanatın ticarileşmesine varmıştır. Avangardın öldüğü, sanatın sonunun geldiği fikirlerinin ürünü olan Kitsch, tarihselciliğe yönelir.

*Tarihselcilik, Sürrealistlerin geçmişin ölü nesnelere bir patlama çıkarmasından farklı bir biçimde, pastiş, metinlerarasılık ve oyun ile birlikte yer alır. Burada, Baudelaire ve Benjamin'deki insanlığın önüne sürekli enkaz yığınları koyan, yıkıcı bir tekrara dayanan tarih bilincinden kaynaklanan melankolik dehşet ögesi, huzurlu ve uyumlu bir nostaljiyle, yıkıcılık oyunla karşılanmıştır.*²⁷

²⁶ Örneğin Scott Lash, '1920'lerin tarihsel avangardının – özellikle Dada, Sürrealizm ve Konstruktivizm- estetiğinin aurası ve özerkliği üzerinde oluşturdukları radikal atağın postmodern bir duyarlılık' olduğunu düşünür. Dahası Bürger'in avangardı iki dünya savaşı arası dönemle sınırlandıran 'tarihsel avangardın tükenişi' tezine katılmaz ve Benjamin'in aura kuramı aracılığıyla 1920'lerden günümüze dek avangard postmodernist programın ilkelerini araştırmaya koyulur.

Scott LASH, Sociology of Postmodernism, Londra and New York, Routledge, 1990

²⁷ Fırat MOLLAER, a.g.y, S.257

II.Dünya savaşı, Avrupa'nın kültürel ve sanatsal liderliğini sarsmıştı. 1960'lardan sonra sosyo-kültürel yapının hızla değişmesiyle ve Amerikan ticaret kültürünün dünyaya egemen olmasıyla birlikte sanatta yaşanan yeni diriliş esnasında o dönem yaygın olan Soyut Ekspresyonizm dönemin ruhunu yansıtmakta etkisini yitirmeye başlamış ve Pop Art denilen akım, Amerika ve İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Tüketim toplumunun fetişleri ve kent folkloru, Dada performansları ve Duchamp tarzı ready-made çeşitlemeleri, 'Yeni Dada' olarak da anılan, birbirinin varyasyonu birkaç akımda yeniden sanat alanını doldurmaktaydı. Sanat yapıtlarının maddesel üretiminin başlı başına sorgulandığı ve sanat olan ya da olmayan hakkında sanatçının önermelerinin ön plana çıktığı bu dönemde Kavramsal Sanat gibi hareketler, Dada ready-made'inin anlamsal sınırlarına felsefi eklentiler yapsa da izlediği yol Dadacı Duchamp'ın yolundan çok fazla çıkmamıştır.

Bu akımlardan adını popüler kavramından alan Pop Art, topluma ve nesneye ilişkin postmodern bakışın görselleştiği ilkidir. Tüketim toplumunun gerçeğini yansıtmak isteyen Pop Art sanatçıları için seri üretim nesnelere en önemli malzemedir, izleyiciye günlük yaşamın bayağılığı sunulurken popüler kültürün formları olarak gündelik hayata ait nesnelere kullanılır. Dadacıların ve Sürrealistlerin sanat alanına uzak konuları ve imgeleri kovalaması geleneği yıkmak ve sanatın kısıtlı alanını alaya almak içindi, Yeni Dada olarak da anılan Pop Art'ta ise gündelik gerçeğe ait bu imgeler nesnel anlamları çarpıtılmadan, çağdaş insanın dünyasının ve tabiatının doğal elemanları olarak yansıtılmaktaydı. Bu Dada'da olduğu kadar saldırgan bir tavırla değil, ironi içeren yumuşak bir anlatımla yapılmaktaydı, ne de olsa Duchamp sonrası avangardın şaşkınlık, şok, skandal gibi yöntemleri çoktan kitle iletişim araçlarının hizmetine girmiş ve 'aykırı' olmak zor bir hal almıştı. 1962'de Duchamp; Pop Art, Yeni Gerçekçilik gibi akımların kendisi tarafından estetik değer yargılarını yıkmak amacıyla kullanılan ready-made objenin anlam boyutunu, onlarda estetik değerler bulmak suretiyle tümüyle değiştirdiklerini belirtir. Yine de Dada ve Sürrealizm'in etkisi bu akımların yapıtaşlarında, özellikle nesneye yaklaşımlarında belli olur: Biçimsel estetik kaygının terk edilmesi ve dönemin gündelik gerçeğinin tüm çıplaklığıyla iletilmesi.

İletişim ağının teknik olanaklarının kullanılması, yeniden üretim ve sanatçının rolünün, etki yaratacak imgenin yapmaktan değil seçmekten geçtiği düşüncesi Pop Art sanatçılarının Duchamp'ın yolunu izlediğini gösterir. Ayrıca Dadacı ve Sürrealist sergilerin bünyesinde gelişen mizansen ve gösteri sanatı Pop Art sürecinde *Happening* adı verilen performansları öncülemiştir.

Akımın önde gelen isimlerinden Andy Warhol, sanat dünyasında Duchamp'ın ardından sanat kırıcısı olarak nitelendirilen ikinci sanatçı olmuştur. Onun eserinin çelişki yaratan iki yönlülüğü ona bu ünvanı verir; bir yandan piyasa sistemine dahil olurken öte yandan sistemi açıkça eleştirir.

Onun ilgisi seri üretim nesnelere dolayısıyla kitsch olana yöneliktir. Ready-made nesne kullanma ile kişisel vurgudan uzaklaşma ve isim-imzanın ün kazanması ile Warhol, aşırı kişiselleşen bir kişiliksizleştirme çelişkisi ve imaj doygunluğu yaratır.

Dada'nın sistem eleştirisi yapan ve toplum gerçeğine ayna tutan seri üretim malzemesi merakı ve şaşırtıcı ve sansasyonel performansları postmodern sanat anlayışında öncelikli yer edinmesinin yanısıra Sürrealizm'in etkilerinin değişik sanat hareketlerinde adı geçen bazı sanatçılara farklı katkıları oldu. Masson ve Miro tarzı resimsel otomatizm ve soyutlamanın izleri 1950'lerde Amerika'da filizlenen Soyut Ekspresyonizmin Arshile Gorky ve Jackson Pollock gibi sanatçıları kendilerini gösterdi. Sürrealizmin 'dönüştürücü' ve 'sentezleyici' yanı sıra olağandışı ve düşselliğe dönük yapıtlar üreten sanatçıları esinlendirdi. Gündelik algıyı altüst ederek bilincin sınırlarını genişletmeyi amaçlayan Sürrealist obje, sıradan nesnelere sıradışı yorumlarıyla kendine geniş yer buldu.

Pop Art içinde Claes Oldenburg, objeler arasındaki analogilerle ve objelerin yarattıkları metaforlarla ilgilenen bir sanatçıdır. Kendi deyişiyle 'çağın fonksiyonellik büyüğü' içinde değişen endüstri dünyasını anlatmaktaydı.

Objeler Oldenburg'un süzgecinden geçerken malzeme,boyut, doku değişikliklerine uğrayarak psikolojik etkiler yaratan şeylere dönüşürler, burada ready-made obje, yansıtılmak istenen fikir uğruna biçimine müdahale edilerek sanat objesine dönüştürülmüştür, bazen tekil bir objenin imgesi bazense birden fazla objenin bir araya gelişle oluşan kompozisyon yaratmıştır. 1962 yılındaki sergisinde bir araya getirilmiş gündelik yaşam objeleri, normalin dışında boyutlarda tasarlanmış, Sürrealist mizah ve düşsellik içeren sanat objelerine daha doğrusu heykellere dönüşmüşlerdi. Sürrealist gelenek içinde dönüşüme uğrayarak bağlamından koparılan eşyalar, sembolleşmekte ve zihni düşünmeye çağırmaktadır.

Yine de Pop Art ürünlerinde Sürrealizm'deki şiirsellik kaygısı yoktur, popüler kültürün imgeleri kişiselleştirilmeden,eleştirilmeden olduğu gibi sunulur.

Oldenburg, yumuşak heykel projelerinde mekanik eşyaların imgelerini organik malzeme kullanarak yeniden tasarlarlarken,yerçekimi faktörü ile doğal etkiler ve yaşamsallık kazanan objeler üretmiştir. 1965'ten sonra yapmaya başladığı bir dizi çok büyük boyutlu heykel çalışmasında, tasarlandıkları mekan ile kavramsal ve biçimsel bağları olan, gerçeğe uygun renklerle gerçekleştirilmiş, toplumun anıt bilincini tersyüz etmeyi amaçlayan obje-anıtlar üretmiştir.

1976'da Philadelphia'ya yerleştirilen onüç metre boyutundaki metal 'Mandal' heykeli için sanatçı, Brancusi'nin 1912 tarihli The Kiss (Öpüş) adlı heykeliyle

bağlantı kurduğunu belirtmiştir. Politik gönderme taşıyan obje-anıtları içinse Amerika'nın Vietnam politikasını eleştirdiği düşünülen 1969 yılında Yale Üniversite kampüsüne yerleştirilmiş olan Lipstick on Caterpillar Tracks adlı askeri bir tankın üzerinde dev bir ruju taşıdığı heykel – aynı zamanda fallik biçimini de sezdirmediği şekliyle- örnek verilebilir.



Resim 3.1 : Claes Oldenburg, Mandal, 1976

Pop Art'ta yeniden karşılaşılan Dada ve Sürrealizm etkisi aynı dönemlerde 'Gerçeğe yeni bir yaklaşım' düşüncesiyle ortaya çıkan, Amerika'ya karşı Avrupa kökenli olarak Pop Art'ın biçim değiştirmiş hali olan Yeni-Gerçekçilik (Nouveau Realisme) hareketinde de varlığını sürdürdü. Yeni Gerçekçilik grubu, Pop Art sanatçılarını kıyasla varoluş ve gelip geçiciliğin farkındalığı ile daha çok ilgiliydiler. Malzemelerini hurdacılardan toplayan ve Compression adlı serisinde eski arabaları ya da atık metal parçaları sıkıştırıp presleyerek büyük boyutlu dikdörtgen nesnelere üreten César, plastik oyuncaklar, kürk, metal hurda gibi gündelik ya da atık malzemeleri toplayıp bir araya getirerek heykeller yapan, hareketli ve kendini yok eden makineler sergileyen Jean Tinguely ve kadının durumunu, ona biçilen rolleri ve ona yönelik baskıları Afrika sanatı etkileri taşıyan *Nana* adlı heykelleriyle yansıtan Niki de Saint Phalle, ready-made objeye müdahalelerinde ayrı yöntemler denediği 'Yığıntılar, Yakmalar, Kaşeler, Çöpler, Kesimler' adlarında değişik seriler yaratmış olan Arman, Yeni Gerçekçiliğin heykel sanatına getirdiği yeni yaklaşımların önemli isimleri olmuşlardır.

Arman, farklı teknikler içeren serilerinde ready-made objeyi bazen biçimsel dönüştürmeler bazense objelerin biraradalığı ile oluşturduğu kompozisyonlar ile kullanarak 'obje sanatı'nın ilginç örneklerini vermiştir.

Cachets (İşaretler) adlı ilk serisinde yapıt; mürekkepe batırılıp kağıda baskısı alınan nesnelere aracılığı ile hazırlanmıştı, Kurt Schwitters'in üslubundan etkilenmiş Arman'ın yüzey üzerinde yaptığı denemeler resim disiplinine yakındı.

Daha sonra Arman, nesnelere kendilerini, çağının teknik üretim aşamalarına benzer şekilde müdahalelere tabi tutarak mekanikleşmeyi, yeniden dönüşüm özelliğini ve monotonluğu gözler önüne seren ready made serilerine başladı:

Accumulations (Yığıntılar) adlı düzenlemelerinde seçilen obje, çoğul halde üstüste yığılmış görüntüsü veren bir şekilde heykelsi olarak düzenlendi. Bu düzenlemeler bazen sadece izleyiciyi tüketim toplumunun aksesuarları ile yüzleştiren nötr yapıtlar iken, yerleştirildiği mekan ile daha kapsamlı bir ilişkiye giren bazıları da psikolojik metaforlar yüklediler.



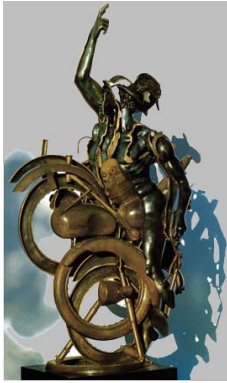
Paris’te tarihi St.Lazare tren garı önünde 1985 yılında karşılıklı yerleştirilmiş olan iki anıtsal ölçüdeki heykeli üstüste yığılmış saatlerden oluşan ‘*L’heure de Tous*’ ve yine yığılmış bavullardan oluşan ‘*Consigné de Vie*’ objelerin imgesi ve heykellere verilen isim bağlamında dokunaklı bir anlam kazanan yapıtlar olmuştur.

Resim 3.2 : Arman, *Consigné de Vie*, 1985

Accumulations serisinin bir örneği olan *Poubelles* (Çöpler) adlı serinin içerdiği yapıtlar, saydam çerçeveler ya da kutular içinde sergilenen atıklardan ibarettir. Oldenburg’un moderniteyle birlikte değişen beslenme kültürünü (fast food) ve ortaya çıkan yeni yiyecek ikonlarını gerçek ilüzyonu yaratacak şekilde taklit ederek yeniden üretmesi gibi, Arman’ın *Accumulations* ve *Poubelles* serilerindeki obje yığınları da XVI.yüzyılda değer kazanan natürmort resmi *Vanitas* türünün çağdaş bir yorumudur, zihin; yaşamın kısalığı, gelip geçicilik ve maneviyat karşısında maddiliğin değersizliği ile karşı karşıya bırakılır. *Colères* (Öfke) adlı seride obje,sanatçı tarafından bir happening sürecinde parçalanır ve ortaya çıkan sonuç yeni bir estetiği, yeni objeyi oluşturur. Arman, 1961’deki Yeni Gerçekçilik Fuarı’nda II.Henry döneminden kalma antika bir mobilyayı parçalayıp tekrar bir araya getirmiştir. 1962 yılında Gstaad’daki sergide bir piyanoyu balyozla paramparça etmiş sonra kırılan parçaları bir panelin üzerine yeniden yerleştirmiştir. ‘*Chopin’s Waterloo*’ adlı bu yapıt, Arman’a göre, kullanılmış ucuz endüstri malzemesinin açığa çıkışı - sergilenişi, sondan başa doğru kazandığı asemblaj etkisi, eğrilerin ve düz çizgilerin oluşturduğu yeni kompozisyon ile kübist geleneğe dahil bir deneydi.

Combustion (Yakma) müdahaleleri de *Colère* anlayışına yakındır. Objeler, sanatçının saldırgan yıkıcılığının öznesi olmaktadır. *Coupes* (Kesimler) adlı altındaki yapıtlar, objenin yapısal deformasyona uğraması ve fragmentation adıyla parçalara ayrılarak tekrarlama ile yeni bir bütün yaratılması suretiyle imgenin özünü koruyarak yeni biçimlendirmelere gidilen yapıtlardır.

Arman, tüketim kültürüne ait objenin anıtlaşması isteğini Oldenburg'la paylaşarak kendi tarzında, çoğunlukla aynı objenin tekrarı ve yığılması ile oluşan anıtsal heykeller yaptı. Objelerle figürü beraber kullandığı *Transculpture* adlı heykel serisi ise Sürrealist heykel anlayışının 1960 sonrası ilginç örneklerindedir. Mitolojik figürlere ait klasik gerçekçi yapıdaki figüratif heykeller, yer yer dekupe edilip, kahramanın sembolik imgesine gönderme yapan ready made objelere ait fragmanlar ile birleştirilmiştir. Batı dünyasında ikonlaşmış tarihsel figürler, modern hayatın nesnelere ait parçalarla birlikte tasarlandığında, ortaya imgesinin modern hayata ait yeni biçimlenişi çıkmaktadır:



Sözgelimi haberci Hermes'in antik figürü, izleyicinin karşısına, bacaklarının olması gereken yerde motorsiklet parçaları ile çıktığında ya da Lenin figüratif heykeli, Arman'ın atölyesinden vücudunun içinde dönen çarklarla çıktığında Sürrealist metafor, mizah ve canlı - cansız bileşkesi kendini hatırlatır.

Resim 3.3 : Arman, Haberci, 1989

*1986'da sanat tarihçisi Hal Foster, geç 20.yüzyıl sanatında avangardın erken dönemlerine geri dönüşü Freud'un 'bastırılmışı dönüş' modelinde yansıtan tehlikeli bir yorum yaptı: 'Çok çağdaş eleştiri ve sanat, postmodern günümüze dair çok kuram ve uygulama, kısmen, Sürrealizm'in soyağacı biçimindeki kuramı ve uygulamasıdır.'*²⁸

Sürrealizm'in - dar anlamda Sürrealist objenin - postmodern sanatta sürekliliği bağlamında, ortak bir kavramsal ya da formel yaklaşım içeren, akım diye nitelendirilebilecek hareketlerden ziyade, farklı sanatçıların olağandışı imgelemlerinin yansıdığı dağınık çalışmalar göze çarpar. Kavramsal ve yeni estetik sorunlar üzerine üretilen yapıtların dışında, psikolojik temalara öncelik veren bazı sanatçıların yapıtlarında sürrealist şiirsellik hissedilir. Metaforik ifadeler yaratmak için Sürrealist araçları kullanan birkaç sanatçının üstünde durmak, XX.yüzyılın sonlarında Sürrealist bakışın takibi açısından yararlı olacaktır.

Çalışmaları hem Kavramsal Sanat hem Sürrealizm dahilinde değerlendirilen Edward Kienholz, fotoğraf ve takvim sayfası gibi kendi geçmişe gönderme yapan elemanların yanısıra; kafatası,oyuncak bebek, kutular ve benzeri buluntu eşyalardan oluşturulmuş grotesk fuhuş yorumları ile dolu olan odalar tasarlamıştır. Bunlardan *Roxy's* adlı (1961) ilki ve en ünlüsü, Kienholz'un sanatının temel çizgisini ilan ettiği için önemlidir. Ön cepheden bakılan bir tiyatro sahnesini çağrıştıran bu düzenlemelerde terkedilmiş eşyaları kullanarak günlük hayata ait bir çevre yaratan Kienholz, izleyiciyi çağdaş kültürün işleyişi - Amerikan rüyasının karanlık hedefleri - ile yüzleştirmek amacındadır ve onun sanatı sosyal eleştiri yapan bir konumdadır. Temaları toplumun kurbanları ve kurban etme metodları, ölüm yalnızlığı, fuhuş, ırkçılık kökenli şiddet gibi toplumsal olgulardır. Kienholz, assemblajları, objeleri ve iç mekan düzenlemeleri ile, batı kültüründe bunlar ve bunlar gibi sıkıntı yaratan ve 1950'lerin ve 1960'ların sanatında kendine yer bulamayan konulara odaklanmıştır.

²⁸ David HOPKINS, Dada ve Sürrealizm, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Yay., 2004, S.203

Odalarında günlük hayatı yansıtan nesnelere tiyatro dekoru gibi gerçekçi bir tavırla düzenleyen Kienholz, mekanda pop elemanları çeşitlendirerek sürrealist, fantastik etkiler uyandıran yaklaşımlara yönelmektedir. Bu seçilmiş eşyalar ortamda kabusa benzer, sıkıntı yaratan, atmosferin izleyiciyi, o mekanın sakini olarak düşünülmüş kişinin acılarının karanlık dünyasına çektiği bir hava estirirler. Bu anlamda buluntu eşyalarla ve düzenlemeyle insanı psikolojik yolculuklara çıkararak Kienholz, 1930'ların Sürrealist sanatının devamını getirir.

Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois, objeleri dönüştürerek, melez biçimler yaratarak bazen de çoğul objelerden gerçeküstü etki yaratan düzenlemeler yaratarak sürrealist objeyi postmodern sanatta temsil etmiş bir sanatçıdır. Psikiyatrik çözümler, cinsellik, cinsiyetler ve roller gibi temalara dönük çalışan sanatçı tüm uçurumlarıyla iç dünyanın dışlaştığı mekanlar, sürreel bedenler inşa etti. Tam anlamıyla feminist olarak nitelendirilmese de, kadınlığı bir bakış açısı olarak yapıtlarının üzerine giydirmiştir denebilir. Örneğin 'mahkûm' ve 'hapisane' arasında bulunan ilişkiye benzettiği 'kadın' ve 'ev' ilişkisi, sanat hayatı boyunca sorguladığı temaların başında gelmiştir. Buna paralel olarak yalıtılmış birey ve toplum ilişkisi, insan ruhundaki paradokslar, aile içindeki yabancılaşmalar gibi psikolojik temalarla uğraştığı dönemde formel olarak ilk dönem heykellerindeki sert ve sabit biçimlerin yerine plâster ve lateks gibi yeni malzemeleri denediği, biyomorfik ve fallik formlara yakın, insan organlarının yumuşak dokusunu veren organik formlara yönelmiştir. 1980'den itibaren gerçekleştirdiği Hücreler adlı serisinde, içinde bakması – insanın kendisi ve nevrozlarıyla yüzleşmesi - cesaret isteyen aynalar, elbiseler, yaşantıları içine hapsetmiş eşyalar, geçmiş zaman içinde donup kalmışcasına havada asılı objeler ile yıllardır kapısı açılmamış inziva hücrelerini ya da bir kafesi andıran yerleştirmeler yapmıştır. Bu hücreler, farklı fiziksel, duygusal, psikolojik, düşünsel ve entelektüel acıları yansıtan kadrajlardır.



Resim 3.4 Louise Bourgeois, Bıçak Kadın, 2002

Amerikan sanatçı Robert Gober, el yapımı özgün bir pisuar ürettiğinde obje burada Duchamp'da olduğu gibi kavramıyla, sunuluşu ile değil, tasarlanmış ve gerçekleştirilmiş bir sanat yapıtı olmuştur. Bu açıdan Gober'in yaklaşımı Duchamp'tan ziyade Brancusi'ye yakındır. Sürrealist duyarlılık ile dolu objeleri ise sosyo-psikolojik sorunları (korkuları ya da kayıtsızlığı) işlemek için beden



fragmanları ile eşyaların birleşimi ile oluşturduğu yapıtlardır. Gober, yapıtlarında 'cinselliğe ait tabular, eşcinsellere haksızlık, çocuklara kötü muamele, prematüre ölümler, insan hayatının değersizleşmesi gibi konuların sıradanlaşmasını ve bu durum karşısında toplumun kayıtsızlığını gözler önüne sermek için günlük hayatın sıradan objelerini antropomorfik objelere dönüştürür. Bu objelerde malzeme ve renk insana ait doğal görünümü verirken form objenin formuna sadık kalır.

Resim 3.5 : Robert Gober, İsimlessiz, 1990

Objelerin insanlaşmasının hissettirebileceği çocuksu bir fantezinin neşesi yerine, insanın cansızlaşması, eşyalaşması, ölümü; sanatçının yansıtmak istediği kötü gidişatın ifadesi olarak yetişkinlere özgü şiirsel bir hüznün yayar etrafa. Onun ön cephesinde musluk yerine sıska birer çocuk bacağı sarkan lavabosu, Duchamp'ın pisuarının çok uzağında bir psikolojik mobilyadır.

Gober, insana ait çağdaş kaygıları ifade ederken Sürrealizm'den miras olan tedirgin edici düzenlemeleri de kullanır. Galeri mekanlarında beden fragmanlarından oluşan heykellerini, figür orada unutulmuş ya da duvarlardan kaybolup gidecek hissi verecek şekilde duvarın hemen önüne, yüzükoyun yerleştirir.

Gober'in temalarını paylaşarak Sürrealist gelenek içinde üreten diğer sanatçılardan Amerikalı fotoğrafçı Cindy Sherman, ABD'nin cinselliği sansürleme çabasına girdiği bir dönemde Gober'den daha kışkırtıcı davranarak Hans Bellmer'in bebeklerini referans verdiği, tıp mankenlerinin cinsel uzuvlarına yoğunlaştığı bir dizi fotoğraf çalışması yapmıştır.

İngiltere'de ise Magritte ve Man Ray gibi sanatçıların çizgisinin devamı denilebilecek, Sürrealist ironiyi temsil eden bir sanatçı olarak Sarah Lucas ön plana çıkar. Yerleşik toplum anlayışlarını eleştirirken kitle kültürüne ait imgeleri kullanan Lucas'ın yapıtlarında Dadacı şaşkırtma arzusu, Sürrealist mizah ile birleşerek bedensel betimlemelere dair yer değiştirmeler, psikolojik metaforlar ile dolu bir yaklaşım vardır. Geniş ölçüde kullandığı otoportreleri ve verdiği android pozlar ile cinsel kimlik konularındaki yerleşik yargıları sarsmak isteyerek alternatif kişilikler yaratan Sürrealist sanatçıları anımsatan bir duruşa sahiptir. Sanat yaşamının en başlarında cinsel ve sosyal kimlik, cinsiyetler arası ilişkiler, ölüm gibi hayatın ana temalarına odaklanarak kendine ait gramerini oluşturmuştur. Lucas, toplumsal belleğin unsurlarına dair metafor taşıyan, provokatif yapıtlar yaratmak için değersiz malzemeler kullanır: eski eşyalar, besin maddeleri ya da atıklar.

Küçük ölçekli, birbiriyle alakasız objelerin biraradalığı ile oluşan Sürrealist dolapları anımsatan çalışmaların yanısıra, fotoğrafı, kolajı, heykeli, enstalasyonu ve çizimi kapsayan geniş sanatsal üretiminde, cinsiyetlerin ve cinselliğin dilbilimsel ve görsel verileriyle sosyal klişeleri alaya alan bir tavrı vardır. Kolajı ve assemblajı, toplumda klişeleşmiş rol dağılımlarına, davranışlara ve bu kategorileşmenin sosyo-politik ve bireysel ifadesine dikkat çekmek için kullanır. Yapıtlarında kadın ve erkek bedeni genellikle cinsel fonksiyonlu objelere indirgenir, fragman halinde sunulur.

'*Bitch*' (1995) adlı düzenlemesinde, bir masanın üzerine çömelmiş bir kadını çağrıştıran şekilde bir t-shirt çekilmiş, cinsel uzuvlarının olması gereken yere ise vakumlanmış poşette uskumru balığı yerleştirilmiştir. Saldırgan ve erotik tutumuyla, kullanılan malzemeler ile bu 'heykel' Sürrealist soyundan gelmektedir denebilir. Lucas'ın sanatı, günlük hayatın formları ve düşselliğin geniş alanının birleşimleriyle metaforlar yaratarak, medyada ve sanatta baskın olan klişeleşmiş erkek egemen bakışa feminist bir tavırla cevap verir, heykelleri örneğin; Allen Jones'un eril cinsel fantezileriyle dolu Pop Art heykellerinin karşısına dikilir. Bir yatağın üzerine bir çiftin cinsel organlarına gönderme yapan '*Au Naturel*' adlı yerleştirmesinde ise daha sakın bir yaklaşımı vardır.

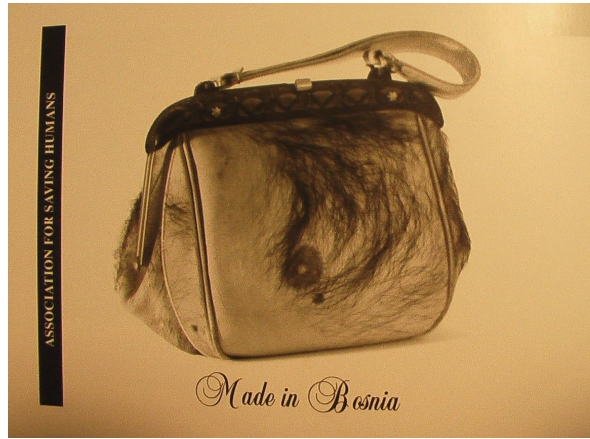


Resim 3.6 : Sarah Lucas, Au Naturel, 1994

Sürrealizm'in devrimci coşkusunun ve gündelik hayat politikasının mirasçısı olarak, ayrıca son avangard olarak düşünülen ,1957-72 arası yaşayan,1968'in fırtınalı döneminin deneyimini temsil eden Situasyonistler gösterilir.

Kenti, Sürrealistlerin coşkusunu hatırlatan bir biçimde yaşayarak, mekanları fantezi ve oyun gereksinimlerini karşılayacak şekilde düzenlemeye girişmişlerdir. Postmodern çağın gezginleri, kendilerini sürüklenmenin cazibesine bıraktılar ve Situasyonist Manifesto’da bu deneyimin asgari önerileri bütün yaşanılabilir gezegenlere genişletilebilir olan ve bütün gezegeni kaplayabilecek ölçüde birleşik, dinamik bir kentleşme ve davranışta bir devrim olacağını, tek yanlı sanatın aksine, Situasyonist kültürün bir diyalog, bir etkileşim sanatı olacağını öne sürdüler.

Son olarak, Marksist kuramcı Adorno, 1956 tarihli Looking back on Surrealism adlı makalesinde yaptığı değerlendirmede ‘Montaj tekniğinin kullanımını desteklerken, Sürrealizm’in, kapitalizmin erken döneminden beri bir imge kültürünü yeniden dolaşıma soktuğunu, bu nedenle de izleyenleri için ifşa edici bir farkındalık şoku ürettiğini’ ileri sürer. Fakat Sürrealizm’in bu modası geçmiş eşyalara bel bağlaması ona cansız, simulakral bir dış görünüş sağlar. Marksist terimlerle söylenirse, Sürrealizm, kapitalizmin insanı ‘şeyleştirmesinin’ bir örneğini oluşturmuştur.²⁹



Resim 3.7 : Anur Hadziomerspahic , 49. Venedik Bienali için özel proje, 2001

²⁹ David HOPKINS.a.g.e., S.211

4. ÇALIŞMALARIM

Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda
Azapta bir ruh gibi gıcırıyor durmadan,
Birşeyler hatırlıyor belki maceramızdan
Kuru güz yaprakları uçuşuyor rüzgarda.

Ahmet Hamdi Tanpınar

Baudelaire'in öncülediği modern görme rejimi, modernizm olgusu ile beraber sanatçının evreninin giderek büyüyen kentlere taşınmasının ardından, sanayileşmenin imkan sağladığı zenginliğin, modanın ve yeniliğin ihtişamının geri planında kendini sıradan görünümünde ele veren gerçeği – herşeyin hızla eskidiğini, gözden düştüğünü ve zamanın yıkıcılığının her yerde sergilendiğini - sanatın konusu yapmayı seçen tavidir, modern sanatın gerçekleştirdiği kırılmadır.

İlerleme denen fırtına, sistemin gerekliliklerine uyum sağlayamayan bireyi yalnız bırakır, toplumdaki soyutlar, ondan; modernliğin insanı makinalaştıran hızlı gündelik yaşamı ve gelip geçiciliğin umutsuz döngüsü içinde hayatına kaybettiği esrarı kazandıracak işaretlerin peşinde olan şehrin başıboş gezginini, melankolik aylağını yaratır. Modern çağın melankolisi, zamanın ve ilerlemenin, aydınlanma umudundan çoktan saptığının, kapitalist düzenin insanı sürüleştirdiğinin ve mutsuz, hırçın ve acımasız varlıklara dönüştürdüğüünün farkındalığından doğan durumdur. Sistemin insanı nesneleştirdiği ve hızına yetişemeyen herşeyi yokolmaya mahkum ettiği modern hayatın melankolik sanatçı, imgeci bir şairliği benimser, çevresine alegorik bakışla yaklaşır, gündelik hayatın nesnelere şiirsel bir esinle bakarak psikolojik metaforlar yaratır, insanların ve nesnelere arasında şiirsel bağlantılar kurar. Nesnelere de seri üretim ve ticaret kültürünün hükümdarlığındaki bu düzende her an değerini kaybetme ve yokolma tehlikesi ile karşı karşıyadırlar.

İçine kapanan insan, yaşadığı iç mekanı kendini yansıtan nesnelere ile doldurur, insanın omuzlarına çöken nesnelere zamana karşı iç zamanını yaşar, eşyalarıyla ortak bir yazgıyı paylaşır. Zaman ve insanın yaşadığı ruhsal değişimler eşyalarda görselleşir, her iç dünya kendi dışını şekillendirir, belleğin çekmecelerindeki anlar eşyaların imgelerinde barınır. Sanatçı gözlemlediği nesnelere içkinleştirir ve insanlığın durumlarını yansıtmak için özdeşlik kurar. Etrafta rastlanılan her görüntü, sanatçıya, kendi ruh haline ait birşey çağrıştırabilir. Sözgelimi Baudelaire, Albatros adlı şiirinde, güvertede denizcilerin eğlencesi olan şaşkınlık içindeki Albatros kuşunu, şairin materyalist ve giderek duyarsızlaşan toplum içindeki yabancılığını anlatmak için kullanır.

Nesnenin modernizmde başlı başına felsefe ve sanat sorunu olması, modern sanatın nesne ile olan bağına açıklar: artık nesne, sanatta; yaşanmışlıkların taşıyıcısı, şiirin somutlaşmış halidir, dini gelenekten koparak öznenin özgür imgelemine ait olan modern sanat, insanın tüm duygularını - özlemlerini, arzularını, korkularını – çağın kendi imgeleri ile yani nesnelere yansıtan içrek ve metaforik bir dil kullanır. Bilincin tüm katmanlarının imgeleri, sanatın alanına girmiştir artık. Şiir gerçek ve gerçekdışını dokuyan bir yapıya sahiptir. Hayatın katı ve gerçekçi akışını bozan, ruhu zamanın dışına çıkaran ve yaşantıyı masallaştıran rüya hali ve düş, sembolistlerden beri ruhsal özgürlüğün anahtarı ve zaman kavramının derinlikleriyle uğraşan zihinler için bir yöntemdir.

Fiziki zamanın dışına çıkış isteğinin ve bilinçaltının gerçeğe dair en geniş boyutlu gerçeği sunduğu düşüncesinin XX.yüzyıl sanatındaki mirasçıları değişik yollar izleseler de, eşyaya içten bakış ve eşyayla insanın birbirini özümlemesi fikri birbirini tamamlar. Soyuttan somuta giderek ruhsallığın yansıtılması sürecinde nesne (eşya) şiirsel imge niteliği kazanır. Şair, *seyr eyler eşkal-i hayatı havz-ı hayalin sularında*.³⁰

³⁰ Ahmet HAŞİM, Mukaddime, Savrulmada Gül, Adam Yay., İstanbul, 2004, s.17

Modern edebiyat geleneğinde psikanalitik araştırmaların derinden etkisi olmuştur, yüzyıl başında Bergson'un iç zaman teorisi ile Freud'un bilinçaltına dair keşifleri, insan ruhundaki sürekliliğin, takvim zamanının sürekli ileri doğru ilerleyen yapısı ile aynı olmadığını, geçmiş şimdi ve geleceği tek bir algıda toplayan bir yapısı olduğunu ileri sürdüğünde,sembolistlerden itibaren zamana hükmetmek için, iç zamana öncelik vererek bellek ve bilinçaltında saklanan anların yeniden hatırlanması ile ruhsal ölümsüzlüğü yakalamak arzusunun peşinden giden şairlerin yöntemleri, yeni yüzyılda da büyük sanatsal kırılmalara neden olur. Bergsoncu anlayış, bugünün ışığında geçmiş ve geleceği görmektir. Geçmiş her an şimdinin bakışıyla yeniden yapılanarak algılanır. Bu bağlamda eşya, insanın 'eşya ile birleşmesi' sonucunda şimdiki zamandan çıkarak yolculuk etmesine, döngüsel bir zaman anlayışına dahil olmasını mümkün kılar. Bergson'un kuramından yola çıkarak, sanatçının amacının 'ebedi anı yaşamak' olduğu durum, Proust'un yapıtındaki gibi iç gerçeğliğin ışığında, aynı anda zamanda ve zamanın dışında yaşamak ile mümkün olur. Onun bütün bu eşyadan istediği şey, hülyasına bir çerçeve olmaları, ona bir firar kapısı açmalarıydı³¹ İnsan-eşya ilişkisine zaman ve süre boyutu eklendiğinde, eşya imgeleşir ve metafor yaratır. Rüya ve düş, varlıklar arasındaki sınırı esnettiğinde hatta kaldırdığında, bilinçaltının gerçeğine – arzu ve özlemlerine kavuşulmuş olur.

Algı,bellek ve bilinçaltı arasında Freud'un bilinçaltı kavramının ve Baudelaire'in, Rimbaud'nun ve Lautreamont'un düşselliliğinin izini süren Sürrealistler ise, şiirsel imgenin tüm özgürlüğünü kullandılar : insan ruhunun derinliklerini ifade etmek için Sürrealist duyarlılığın kurduğu evrende, canlı-cansız arasında sürekli dönüşümler, metamorfik varlıklar ve fantastik mekanlar yer almaktadır.

Şiirde ve görsel sanatlarda, Sürrealistlerin çizgisi, düş içinde eşyanın duygulara dair fısıldadıklarını çıkış noktası almakla beraber, Bergsoncu geçmiş algısı ve gayri iradi hatırlama – Baudelaire'ci farkındalığın izinde, rüya halinin biçimlerini ve iç bakışın dış gerçeğliğin üzerindeki dönüştürücü etkisini yansıtmıştır.

³¹ Ahmet Hamdi TANPINAR, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yay., İstanbul, 1992, s.26

Modern zamanın yıkıcılığından kurtulmak isteyen Sürrealistler bu nedenle bilinçaltının geçmişi şimdiyi ve geleceği bir arada yaşayan sürekliliğini gündelik bakış açılarına giydirmeye çalışırken, geçmişin, çocukluğun, tüketimin ve şeyleri nasıl bir hızla harabe haline getirdiğinin imgeleri olarak eşyaları, psikolojik işlevli şeyler olarak görürler ve üzerine şiirsellik eğilerek sanat formu haline dönüştürürler.

Heykel çalışmalarında, insan-eşya-psikoloji arasındaki ilişkilere değin bu düşünce bütünlüğünü kendi iç dünyamda harmanlayarak, insanın şeyleşmesi - şeylerin duyguları taşıyarak insanlaşması temalarında, eskimiş, gözden düşmüş eşyaların yaydığı hüznün duygusu ve düzene ayak uyduramayan, yalnızlığa terk edilen



insanın ruhsal durumu arasında ortak bir lirizm olarak bunu yansıtmayı hedefleyen heykeller üretmekteyim. İnsanın yalnızlaş(-tırıl)masının yarattığı melankoli, maddi bir gösterge ile karşılaştığında bilinçaltında taşıdığı arzular, korkular, umutlar ve yaşantıların izi su yüzüne çıkmakta ve bu şekilde bir nevi eşya sembolizmi doğmaktadır. Eşyayı ruh halimi ve suuraltımı deşifre etmede bir araç olarak kullanırken, şiirsel imgenin peşinden gerçeğin bendeki yansımalarını göstermeye çalışmaktayım.

Fulya Asyalı, Komidin, 2006

Eşyaların pratik işlevleri, şiirsel bakış altında insanın psikolojisine gönderme yapan metaforlar olmakta ve bağlamından kopartılarak sembolik işlevi olan sanat objelerine dönüşmektedir. Özellikle iç mekânın, odanın eşyaları yalnızlık nesnelere ve sırlara şahitlik ederler, örneğin kapı, dış dünyadan içe geçişin ortasında etten bir duvarı çağırır. *İstekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir.*³² Eşyalar, heykelle dönüştükten sonra işlevsizleşmişlerdir, insan derisi altındaki mekanik yapıyı anımsatan plastik biçimleri ile, ne işlevsel bir eşya ne de insanlığını yaşayabilen bir insandırlar.



Eser metni çalışmamı destekler nitelikte yaptığım heykeller, insan ile eşya biçimleri arasında antropomorfik obje olarak adlandırılabilir bir noktada durmaktadır. Biçimsel olarak eşyanın geleneksel formu, insansılık katmak amacıyla antropomorfik fragmanlar ile kompozite edilerek organikleşmekte ve heykel insan boyutlarında ve ten rengi olarak gerçekleştirilmektedir. Bu durum insanın eşyalaşması (cansızlaşması) – eşyanın insanlaşması (canlanması) sınırında varolan, geçiş halinde, Sürrealist espriyi barındıran biçimler yaratmak isteğimin sonucudur. İnsanın cansızlaşması, nesneleşmesi şiire ait bir hüznü yaymakta iken, eşyanın canlanması, çocukluk fantezilerine ait neşeyi, mizahı barındırmaktadır.

Fulya Asyalı, Merdiven, 2007

³² Gaston BACHELARD, Mekanın Poetikası, Çev: Aykut Derman, Kesit Yay., 1996, s.235

Modernleşmeye ait iki yönlülük, makinalaşmanın trajedisi ve teknolojinin her geçen gün ortaya çıkardığı mucizelerin sağladığı mutluluk günümüzde toplumu ve birey olan sanatçıyı çelişki içinde bırakmaktadır. Çalışmalarım, bu ikilik içindeki bireyin, imgeleminde düş ile gerçek arasında dokuduğu benzeşimlerin sanatsal görüşüm çerçevesinde heykel diliyle anlatımıdır.



Fulya Asyalı, Sandalye, 2007



Fulya Asyalı, Kapı, 2008

5. SONUÇ

Görüldüğü üzere Sürrealist düşüncenin temelleri, daha modernizmin başlarında; Romantizm'in öznelliği yücelten tavrı, iç dünyanın karmaşasını irdelemesi ve bunu dış dünyanın nesnelere aracılığıyla yansıtması ve ardından Sembolizm'in mistik yanı, ruh durumlarını nesnelere aracılığıyla sezdirenen örtük dili, düş ve sanrının klavuzluk ettiği bilinçaltına olan merakı ile şekillenmeye başlamıştır. Blake, Baudelaire, Rimbaud ve Lautreamont gibi sembolist gelenekten gelen şairlerin Sürrealist yaratımın öncüleri sayılması boşuna değildir. Sürrealizm, Dada'nın içinden, Dada'nın karamsar ve yıkıcı yanına karşı dünyayı değiştirmeye daha coşkulu bir yaklaşımla ortaya çıktığında, sanatçının imgeleminin özgürleşmesine, sanatla hayatın birleşmesine, sanatın alanını kısıtlayan tüm dogmaların yıkılmasına yönelik bir amaç taşıyan tüm bu akımların harmanlanmış ve insanın iç dünyasının sınırsızlığına yönelen sanatsal düşüncelerin ortaya çıkardığı yapıtlar bağlamında en cesuru olmuştur.

Monoton kent yaşamı içinde şiirsellik arayan modern öznenin bunalımları, artık nesnenin imgeleriyle bağdaşarak somutlaşmaya başlamıştır. Nesne, XX. yüzyılda başlı başına sanatın konusu olduğunda ve heykel sanatı krizin içine girdiğinde buna Sürrealistlerin katkısı Sürrealist obje olmuştur. Psikoloji, tüm arzuları ve korkuları ile şiirsel imgeyi üretir ve Dadacı ready made obje, Sürrealist düşüncenin elinde duygu yüklenerek dönüşür, sembolik işlevi olan üç boyutlu bir sanat yapıtı haline gelir. Sürrealist obje, şiirin somutlaşmış halidir ve psikolojik metafor taşır. Objeye, formu değişikliğe uğratarak yada farklı şekillerde bağlamından kopartılarak kavramsal bir nitelik kazanır ve modern çağın heykelinin taşımak zorunda olduğu sorumlulukları gösterir : hangi yöntemle olursa olsun yaşanan günün gerçeğine ve insanın durumlarına ait bir anlam taşımak. Sıradan nesnelere ve eşyalara olan tutkularıyla bilinen Sürrealistler, kapitalist toplum yapısına ait gerçekleri yansıtırken, modernitenin hızına ve herşeyi metalaştırırken yerle bir ettiği değerler sistemine yaptıkları eleştiriyi yine bilinçli olarak metaların üzerinden, objelerin diliyle yaparlar.

Kapitalizm insanı şeyleştirir ve zamana ve ilerleme denen bu fırtınaya direnmek, bir gladyatörün mücadelesini andırmaktadır. Gözden düşmüş şeyler (nesnelere) ve makina çağın acımasızlığına ayak uyduramayan bireyin psikolojisi aynı lirizmi taşımaktadır.

Sürrealist düşünce, resimde ve heykelde düş ile gerçeği, canlı ile cansız, modern ile eskiyi karıştıran ve zihnin varabileceği en geniş boyutlu gerçeğe varmayı amaçlayan bir yapıdadır. İnsanın her gün içiçe olduğu ya da hatıralarında imgesini barındırdığı seri üretim objelerin, arzuları ve hayalgücü doğrultusunda biçimsel olarak değişmesi ve ruhsal etkiler taşıyan işlevsiz bir objeye – heykele – dönüşmesi, modern çağın kent insanına en yakın heykel formu olduğu söylenebilir.

Bu önermenin dayanağı, II. Dünya savaşı sonrası etkisi yavaş yavaş azalan Sürrealizm olgusunun devamının, 1960 sonrası sanat hareketlerinde büyük ölçüde izlerini görmektir. Sürrealizm, 1930'larda, farklı disiplinlerde yenilikçi yapıtlar veren büyük bir dalga oluşturmuş ve fotoğraf, sinema ve Sürrealist yayınlar sayesinde politik, mizahi, şiirsel tüm kollarıyla ve popüler kültüre kucak açmasıyla sürrealist bakış, geniş ölçüde kitle iletişim araçlarının ve reklamcılığın alanına girmişti. 60 sonrası sanat akımlarının çoğu Duchamp'ın ready made nesnesini ve Sürrealizmin dönüştürücü olanaklarını kullandı. Sanat olan olmayan ve sanatçının kimliğine dair felsefi arayışlara giren ucu Kavramsal sanata varırken, tüketim toplumunun değerleri ile uğraşan öbür uç, Pop Art, Yeni Gerçekçilik ve 80 sonrası Sürrealist gelenekte üreten bazı sanatçıları gibi obje sanatında devam etti. Objeye, bağlamından kopartılarak, biçimsel dönüştürmelere uğrayarak, kimi zaman anıtlaşarak insan psikolojisine gönderme yapmayı sürdürdü. Maddi dünyanın sınırları aşarak düş gücüyle yeni dünyaların yeni objeleri tasarlandı ve yaşam tecrübeleri çeşitlendiği ölçüde objeler yeni yaşamışlıklar giyindi, yeni metaforlar kazandı. Postmodern olarak nitelendirilen dönemde halen Sürrealist düşünce, sanata başka bir akımdan daha fazla nüfuz etmektedir.

6. KAYNAKÇA

BACHELARD,Gaston (1996), Mekanın Poetikası, Çev: Aykut Derman,
1.Basım,Kesit Yayıncılık, İstanbul

BATAILLE,Georges (1997), Edebiyat ve Kötülük, Çev: Ayşegül Sönmezay,
2.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

BATUR,Enis (2006), Modernizmin Serüveni, Haz:Enis Batur,
7.Basım, Alkım Yayınevi, İstanbul

BAUDELAIRE,Charles (1991), Kırk Kötülük Çiçeği, Çev: Ahmet Necdet,
1.Basım, Broy Yayınları, İstanbul

BAUDELAIRE,Charles (2001), Paris Sıkıntısı, Çev: Erdoğan Alkan,
Cumhuriyet Yayınları, Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul

BAUDELAIRE,Charles (2003), Modern Hayatın Ressamı, Çev: Ali Artun,
3.Basım, İletişim Yayınları , İstanbul

BENJAMIN,Walter (2001) Son Bakışta Aşk, Haz: Nurdan Gürbilek,
3.Basım, Metis Yayınları , İstanbul

BERGER,John (2003) O Ana Adanmış, Haz : Y.Salman- M.G.Sökmen,
3.Basım, Metis Yayınları , İstanbul

BİLGİN,Nuri (1991) Eşya ve İnsan, Gündoğan Yayınları, Ankara

BRETON,Andre (2002) Nadja, Çev: İsmail Yerguz,
1.Basım, Dost Kitabevi, Ankara

CAMUS,Albert (2004) Başkaldıran İnsan, Çev: Tahsin Yücel,
4.Basım, Can Yayınları, İstanbul

CAUQUELIN,Anne (2005) Çağdaş Sanat, Çev: Özlem Avcı,
1.Basım, Dost Kitabevi, Ankara

HOPKINS,David (2006) Dada ve Gerçeküstüçülük, Çev: Suat Kemal Angı,
1.Basım, Dost Kitabevi , Ankara

LENOIR,Béatrice (2005) Sanat Yapıtı, Çev: Aykut Derman,
4.Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

LYNTON,Nobert (1982) Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş,
1.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul

NOVALIS, (2006) Geceye Övgüler, Çev : Ahmet Cemal,
1.Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

PAQUET,Marcel (2000) René Magritte, 1.Basım, Taschen Edition, Almanya

PASSERON,René (2000) Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ,
4.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul

PAZ,Octavio (1994) Şiir ve Modernite, Çev: Nilgün Tatal Küçük,
2.Basım, Vadi Yayınları, Ankara

PROUST,Marcel (2002) Yakalanan Zaman, Çev: Roza Hakmen,
2.Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

RHODES,Colin (1994) Primitivism and Modern Art, Thames & Hudson,
İngiltere

RIMBAUD,Arthur (2001) Illuminations, Çev: Erdoğan Alkan,
1.Basım, Cumhuriyet Yayınları, Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul

SONTAG,Susan (1998) Sanatçı : Örnek Bir Çilekeş, Haz: Y.Salman-M.Sökmen,
2.Basım, Metis Yayınları, İstanbul

YARARLANILAN DERGİLER

BENJAMIN,Walter (2007) Sol Melankoli,Çev: Şeyda Öztürk, Cogito, Sayı : 51/ Yaz
2007 'Melankoli', Yapı Kredi Yayınları, 263-266 İstanbul

MOLLAER,Fırat (2007) Walter Benjamin'i Çağımızda Tahayyül Etmek, Cogito,
Sayı 52/ Güz 2007 'Walter Benjamin', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

PANOFSKY,Erwin (2007) Satürn ve Melankoli, Çev: Cem İleri, Cogito,
Sayı : 51 / Yaz 2007 'Melankoli', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

SCHOCH,Christof (2005) Le siècle des Objets, Çev: Fulya Asyalı, Revue Lumières,
5.sayı, 3-7

YARARLANILAN KATALOGLAR

COMBALIA,Victoria (2005) Surrealism Revisited, Çev : Fulya Asyalı,
'Paris and the Surrealists' (Sergi Kataloğu), Barcelona

LEBEL,Robert (2005) Surrealism on the Brink Of War, Surrealist Objects,
Çev : Fulya Asyalı, 'Paris and the Surrealists' (Sergi Kataloğu), Barcelona

7. ÖZGEÇMİŞ

1981 İSTANBUL'DA DOĞDU.

1999- 2004 MSGSÜ HEYKEL BÖLÜMÜNE EĞİTİM GÖRDÜ.

2005 AB LDV BURSU İLE 'ASSOCIATION MARBRES DU SUD' (FRANSA)
TAŞ HEYKEL ÜZERİNE 7 AY STAJ YAPTI.

KATILDIĞI SERGİLER VE ORGANİZASYONLAR

2008 'İSİMSİZ' KARMA SERGİ, GALERİ 5, İSTANBUL

2008 GENÇ HEYKELTRAŞLAR SERGİSİ,ARTİSAN GALERİ,İSTANBUL

2007 1.ULUSLARARASI BALKAN TAŞ HEYKEL SEMPOZYUMU
BULGARİSTAN

2006 2.ULUSLARARASI KARYA TAŞ HEYKEL SEMPOZYUMU,MUĞLA

2006 YESEM EK BİENAL GENÇ SANATÇILAR ATÖLYESİ,GAZİANTEP

2005 TÜYAP SANAT FUARI MSÜ SERGİSİ

2005 CNR KARMA TAŞ HEYKEL SERGİSİ

2004 SABANCI VAKFI HEYKEL BÖLÜMÜ BİRİNCİLİK ÖDÜLÜ

2004 1.İSTANBUL CNR ULUSAL TAŞ HEYKEL SEMPOZYUMU

2003 GALERİ X KARMA RESİM HEYKEL SERGİ,İSTANBUL

2003 1.İSTANBUL FINDIKLI ULUSLARARASI MERMER HEYKEL
SEMPOZYUMU

2003 TÜYAP SANAT FUARI MSÜ SERGİSİ,İSTANBUL

2002 5.MARMARA ADASI ULUSLARARASI MERMER HEYKEL
SEMPOZYUMU

2002 GALERİ ÖRÜMCEK KARMA BRONZ HEYKEL SERGİSİ

